

مكتبة ٢٠٠٦

سلسلة الفنون مَسْحُ الشَّعْبِ

الكوميديا المرثية - فنون الكوميديا
مسح الدم والدموع

دكتور علي الراعي



مسرح الشعب

الكوميديا المرتجلة - فنون الكوميديا
مسرح الدم والدموع

دكتور على الراعي

تقديم

عندما أصدر الدكتور على الراعى كتابه (الكوميديا المرتجلة) فى أواسط ستينيات القرن الماضى، اندلع جدل شرس فى الوسط المسرحى المصرى، إذ اعتبره البعض سحباً صريحاً للباساط من تحت أقدام المؤلف والمخرج، وإعطاء الثقة كاملة للممثل، فى حين اعتبره البعض الآخر دعوة للعودة إلى جوهر المسرح كطقس احتفالى شعبى، والنأى به عن مضارب الأدب.

وقد واكب ظهور الكتاب؛ اجتهد العديد من كتاب المسرح المصرى والعربى، فى الدعوة إلى تأصيل المسرح العربى، واللجوء إلى الظواهر المسرحية فى تراثنا، مثل الأراجوز وخيال الظل والسامر والحكاوى وغيرها، وذلك لتأكيد على مسرحانية المسرح لأدبيته، ومن جانب آخر للبحث على شكل يستوعب الخطاب الأيديولوجى السائد آنذاك، وهو الماركسية، ومن هنا كان لابد من الاستفادة من التجربة البريختية، وإعادة إنتاجها فى الثقافة المحلية.

ولذلك وجدت دعوة الدكتور الراعى، فى مراجعة تراث المسرح المصرى وإعادة توظيفه فى المشهد المسرحى المعاصر، أرضاً صلبة تقف عليها، فالممثل المصرى القديم الذى ابتدع نمط الفصل المضحك، كنمط درامى كوميدى، استطاع أن يغذى الحركة المسرحية المصرية فى بدايات القرن العشرين، بظاهرة شبيهة بظاهرة الكوميديا ديلارتي الإيطالية التى ازدهرت فى العصور الوسطى وبدايات عصر النهضة، وتقوم هذه الظاهرة على تقنية الارتجال، التى تتطلب ممثلاً ذا قدرات خاصة، من حيث الحضور، وسرعة البديهة، والقدرة على مد جسور للحوار مع المتلقى، والذاكرة القوية، القادرة على اختزان الشعر والأغاني والأمثال الشعبية، كل هذه القدرات التى يفتقدها الممثل المدرب تدريباً أكاديمياً، ينبنى على كلاسيكيات المسرح العالمى، المغرقة فى الطابع الأدبى.

ولأن المسرح العربى - خلال الستينيات - كان يسلك مسلكاً بريختياً، فرضته طبيعة المرحلة

كشف حساب

سياسيًا واجتماعيًا، كان من المحتم الالتفات إلى هذا الممثل الشعبى، الذى التقطه الدكتور على الراعى من التاريخ، ونفض عنه الغبار، ربما ليقول «هذا هو الممثل الذى أراده بريخت، والقادر على إلباس النظرية البريختية لباسًا مصريًا، تعتمت فى رائحة عرق الفلاح».

ولكن طبيعة صراع الأجيال، هى التى جعلت أصحاب المنهج القديم فى فن المسرح، والمتجلى فى شكل الواقعية الاشتراكية، يعتبرون هذه الدعوة، قتلاً للمؤلف وتحجيمًا لدور المخرج، والقلائل - فقط هم الذين اقتنعوا بالكتاب لمحاولة لترسيخ الدور الديمقراطي لفن المسرح، فافسحوا مجالاً للارتجال فى المسرح، سواء كانوا مؤلفين أو مخرجين.

وهكذا بين مؤيد ومعارض التزم الدكتور الراعى هدوء المعتاد، ومضى يخط جزءًا ثانيًا للكتاب، أسماء (فنون الكوميديا المصرية من خيال الظل إلى نجيب الريحانى)، وفيه راح يؤصل لمبدأ شعبية المسرح الذى كان قد لمَّح إليه فى (الكوميديا المرتجلة)، ويلفت الأنظار أكثر فاكثُر إلى الدور الذى من الممكن أن يلعبه التراث فى دفع المسرح إلى الأمام.

ولم يتوقف الدكتور الراعى عند الكوميديا فحسب بل أردف الكتابين، بكتاب ثالث أصدره فى أواخر السبعينيات باسم (مسرح الدم والدموع) يناقش فيه قالب الميلودراما الذى ازدهر فى مسرحنا المصرى خلال الثلاثينيات والأربعينيات، على يد قطبى الميلودراما المصرية جورج أبيض، ويوسف وهبى، وخلال الكتاب رصد الدكتور الراعى تطور هذا الشكل الدرامى، وصولاً إلى مسرح الستينيات، حيث استطاع ميخائيل رومان أن يخصص الميلودراما من انحيازها للطبقة البرجوازية وثقافتها، ليصنع منها مبضعاً يشرِّح به بنية هذه الطبقة، وكذلك بنية المجتمع الاشتراكى فى الحقبة الناصرية، وما يحمله من تناقضات أجهضت الحلم الثورى إلى ارتطم الجميع بصخرة الواقع فى يونيو ١٩٦٧ ولعل التفات الدكتور على الراعى إلى شكل الميلودراما فى مسيرة تطور المسرح المصرى يرجع إلى اقتراب هذا الشكل من طبيعة الوجدان العربى، بما يجعله شكلاً شعبياً يمكن من خلاله الوصول إلى تغيير الوعى الجماهيرى ببنية المجتمع ومشكلاته.

وهكذا نجد الكتب الثلاثة تتآزر فيما بينها لتؤسس نظرية عن شعبية فن المسرح، ولهذا جمعها الدكتور الراعى فى مجلد واحد وأصدره عام ١٩٩٢، تحت عنوان (مسرح الشعب)، ويسر مكتبة الأسرة أن تعيد طبع الكتاب بعد أن نفذت طبعته الأولى، نظرًا لأهميته فى حقل الدراسات المسرحية المصرية، إذ يعد مرجعًا مهمًا فى علم اجتماع المسرح، وكذلك فى دراسة تقنيات تأليف الكوميديا.

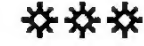
مكتبة الأسرة ٢٠٠٦

حينما ظهرت الكتب الثلاثة التى يضمها هذا المجلد أحدث ظهورها ضجة كبرى، بدأت فى حالة «الكوميديا المرتجلة» بالاحتجاج، المعلن، والمضمر، والمهموس. انضم إلى جانب الاحتجاج المعلن الدكتور لويس عوض، الذى نشر صفحة كاملة عن الكتاب بصحيفة الأهرام، واعتبره أهم ما ظهر فى حقل الدراسات المسرحية منذ كتبت فاطمة اليوسف كتابها المعروف «ذكريات».

واحتج على الكتاب احتجاجاً صامتاً «توفيق الحكيم»، وهمس «نعمان عاشور» لأصدقائه وحوارييه باحتجاجه، وكان العامل المشترك فى الاحتجاج الثلاثى أن كتاب «الكوميديا المرتجلة» يسعى إلى سحب البساط من تحت قدمى المؤلف ويقدمه هديه - غير مستحقة - للممثل.

القلائل رأوا الكتاب على حقيقته: محاولة لإفساح المجال أمام الفن المسرحى كى يوسع من رقعته وقدراته، وذلك بالإفراج عن الطاقات الحبسية للممثل ودفعه إلى أن يتعلم ويتقن وسائل أخرى للتعبير غير الأداء باللفظ والصوت. وسائل مثل: الأداء بالجسد كله، أعصاباً وعضلات، ومثل المشاركة الفعالة فى بناء النص المسرحى نفسه، فى جلسات جماعية يحضرها فريق التمثيل وقائد الفريق: المخرج والكاتب المسرحى ذاته. وبهذا يصبح العمل المسرحى عمل فريق كامل، لا يجذب المخرج أو الكاتب حبل قياة: نه نحوه وحده، ولا ينفرد بالظهور فيه من يسمى بالممثل النجم - النجم الواحد

ومن وجهة أخرى تزايد كم الاهتمام النظرى بالدراسات التى ترمى إلى تجميع الظواهر المسرحية العربية وتفحصها، وأجدر هذه الدراسات بالذكر البحث الطويل الذى قدمه الأستاذ «على عقله عرسان»، الكاتب المسرحى والروائى السوري وجعل عنوانه: «الظواهر المسرحية عند العرب». وهو بحث طويل يقع فى سبعمائه وأربع وستين صفحة من القطع الكبير وقد صدرت منه ثلاث طبعات فى دمشق، وصدرت طبعة أخرى من بعد فى المغرب.



ننتقل بعد هذا إلى الحديث عن السلبيات التى خرجت - بطريقة أو بأخرى - عن الدعوة التى يشتها الكتب الثلاثة. وأول هذه السلبيات الخلط الذى جرى ويجرى بين الارتجال المقتن الذى عرفته الكوميديا الشعبية منذ ظهورها فى شكل «الكوميديا دي لارتى الإيطالية» - من جهة، واقتحام النص بطريقة عشوائية، وأحياناً همجية، بحثاً عن أثر فى الجمهور يزيد من كمية الضحك أو من قدر الممثل أو من الأجر الذى يتناوله عن كل تدخل من هذا القبيل - من جهة أخرى.

ويجب أن نفرق على الفور بين نص كتب خصيصاً يسمح بالارتجال المقتن، وبين تشويه نص لم يكتب لهذا الغرض. ففى الكوميديا الشعبية تقدم دائماً فراغات تسمح للفنان القدير بأن يستخدم مخزون من النمر والألاعيب لزيادة كمية المتعة فى المسرحية. ويكون هذا أمراً متفقاً عليه بين مقدم سيناريو المسرحية وبين الفنانين المرحلين. وقد استخدم فنانو «مدرسة المشايخين» هذا الحق على نطاق واسع - كان فى النهاية ضاراً - ولكنهم تصرفوا بما يوحى به نص مطاط يسمح بهذا التدخل.

أما اقتحام النص على النحو الذى سلفت الإشارة إليه فهو ما يسمى - حقاً - الخروج على النص، وهو أمر ضار بالمسرح وبالمسرحية وينبغى أن يدان وأن يقاوم من كل سبيل. وغنى عن البيان أن الكتب الثلاثة لا تؤيد إلا الارتجال المقتن حينما تقوم له ضرورة وتسمح به طبيعة النص. أما الخروج على النص فتعتبره الكتب شيئاً معيباً حقاً.

وثمة سلبية أخرى تمثلت فى الإسراف فى استخدام الزار وسيلة لربط المأثورات أو الممارسات الشعبية بالدراما. ويبدو أن مخرجى الشباب قد شاقهم ما بين الزار وبين موسيقى الديسكو من أثر ففقدوا استخدام الزار على المسرح ودعوا إلى تقديمه عن طريق ممارسين محترفين لهذا النشاط.

وكنى فى كتاب فنون الكوميديا قد تفتت أحد إلى أهمية الزار بوصفه صيغة يمكن أن تحوى الدراما الطقسية، التى هى دراما معترف بها فى الشرق الأقصى وفى أفريقيا.

غير أنه واضح مما كتبه الزميل الناقد «فؤاد دواره» فى سجله القيم عن نشاط المسرح عام ١٩٨٨، أن مخرجينا قد قدموا أكثر من مسرحية تعتمد الزار وسيلة تعبير، واكتفوا بمجرد تقديم طقوس الزار دون دمجها فى نص مسرحى معتمد واستنطاقها شيئاً ينأى بها عن تمجيد واقع متخلف يمثل الزار، وكان ينبغى أن يستخدم الزار لشجب الزار أو للإفادة منه فى عملية محدودة للتنفيس عن المتفرج، بدلاً من حمله على تقبل الزار، أو دعوته للمشاركة فى طقوسه، كما حدث فى إحدى المناسبات.

وظاهرة أخرى تحمل السلب والإيجاب معاً، وهى ظاهرة تقليص دور الكلمة فى العرض المسرحى. الإيجاب فى هذه الظاهرة قد يحدث حين يكون الغرض من التقليص هو إفساح المجال أمام فنون تعبيرية أخرى كالرقص والموسيقى والاشتباكات الجسدية فى معارك أو التحامات تستخدم مع الديكور فى تقديم الجمال على المسرح. هنا يكون التقليص مفهوماً ومقبولاً. أما أن يتم نتيجة عجز عن جعل العرض المسرحى يقول شيئاً بالكلمات، أو حين يأتى نتيجة انحياز تام للصمت بحثاً عن «كلام» يقدمه الديكور أو آلات الإيقاع أو الرموز المبهمة كما رأينا فى حال العرض الفنلندى: «غادة الكاميليا»، الذى قدم فى نطاق المهرجان التجريبي الثالث بالقاهرة والذى بالغ فى التجريب إلى حد التغريب فلم يصل إلى المتفرج شئ يعتد به من الحركات والإيقاعات والإضاءة وغير ذلك مما كان يقصد به التعبير عن مأساة سيدة الكاميليا. إن حذف الكلمة هنا يكاد يكون مساوياً لحذف المسرح.

ربما يساعد على تفهم ظاهرة تقليص الكلام أو حذفه فى المسرحية أن نلفت النظر إلى أن الكلمة فى عصر الزلزال الأيديولوجى الرهيب الذى يشهده العالم الآن قد أصبحت مشبوهة. لا الشرف هو الشرف ولا الشجاعة هى الشجاعة ولا الحرية هى الحرية بل كل معنى سام قد انتحر أو انهيار أو دفن تحت أنقاض البناء المتهاوى.

قد يساعد هذا على فهم المحاولات الرامية إلى التقليل من شأن الكلمة أو إبعادها كلية. غير أنه لا يمكن - أبداً - أن ينهض عذراً للتهوين من شأن الكلمة أو الاستغناء عنها. سيجتاز العالم يوماً ما - قرب أم بعد - فوضى التغيير الحالى، ويعود الإنسان راغباً فى التعبير عن نفسه بكل وسائل التعبير المتاحة له. سيعود يردد - مع التعظيم - العبارة المعروفة: فى الأصل كانت الكلمة.

لماذا أعيد طبع هذه الكتب؟ ليس لمجرد أنها نفذت من وقت طويل ولم ينقطع الطلب أبداً على إعادة طبعها. إنما أعيد الطبع - فى الأساس - لأنه تبين لى منذ زمن أن الكتب الثلاثة، وإن صدرت متفرقة فى الزمان، إنما يربطها رباط واضح هو أنها - فى مجموعها تعبير عن رؤيا الشعب للمسرح. الكوميديا الهزلية والنمر الشعبية هى روح الشعب فى الموالد والاحتفالات الاجتماعية والدينية. والميلودراما هى نظرة الشعب إلى التراخيديا بتفرعاتها المختلفة.

الميلودراما فاجعة أحياناً كما فى «الذبايح» لأنطون يزيك، أو خليط من الضحك والبكاء كما فى مسرحيات نجيب الريحانى. إذ ذاك رغبت فى أن يضم الكتب الثلاثة مجلد واحد يحمل اسم: «مسرح الشعب» تأكيداً لهذا المعنى ونأياً عن الفكرة القديمة التى يبشها مصطلح: «المسرح الشعبى» بما يحويه من تهوين من قدر طموح الشعب إلى أن يكون له مسرح.

د. على الراعى



الكوميديا المرتجلة

فى المسرح المصرى

المحتويات

الكوميديا المرتجلة

فى المسرح المصرى

إهداء	<١٧>
تقديم	<١٩>
الفصل الأول * تحليل	<٢٥>
الفصل الثانى * نصوص	<٩٥>
فصل : خيانة الأصحاب	<٩٧>
فصل : الصندوق - شامى	<١٠١>
فصل : ملعوب الكاس	<١٠٦>
فصل : الجزمجي اشكازي عبده	<١١٦>
فصل : البندوق	<١٢٣>
فصل : النقاش	<١٢٦>
فصل : كامل وأولاده	<١٢٨>
فصل : شكلم وشكلدمة	<١٣٣>
فصل : الابن اللقيط	<١٣٦>
فصل : سنبل	<١٤٤>
فصل : الدالين	<١٤٧>
فصل : سعدون رأس الغول	<١٥٢>
مفكرة لدور الأب فى فصل : خياطة وخياطة	<١٥٧>
قصة حياة فنان الارتجال : محمد إدريس	<١٦٢>
فصل : باشكاتب الدائرة	<١٦٦>

الإهداء

إلى فنان الارتجال،
الذي سخر منه الناس حياً وميتاً،
أقدم بعض التقدير ..

يقدم المؤلف شكره للإدارة الثقافية بمؤسسة المسرح للمساعدة التي وفرتها له في تحضير النصوص بهذا الكتاب.
ويخص بالذكر: السيدة ليلى جاد مديرة الإدارة والأستاذ عبد الرازق أسعد، ابن فنان الارتجال أسعد حلمي، والأستاذ إبراهيم رمزي، الذي أمد المؤلف بنبرة عن حياة بعض فناني الارتجال.

تقديم

كان الحديث يدور بينى وبين «كرم مطاوع» و«طاهر قبيقه» الأديب التونسي و«عصام محفوظ» الكاتب المسرحى اللبنانى. وكانت المناسبة: المهرجان الثالث لمسرح المغرب العربى الذى يعقد كل عامين بمنطقة الحمامات على مسرحها المفتوح المقام على شاطئ البحر الأبيض. دار الحديث أساساً حول صيغة عربية للمسرح، صيغة تشده إلى قلوب الجماهير العربية، وتعبر عن طاقات هذه الجماهير وقدراتها.

وقال طاهر قبيقه أنه تقدم ذات يوم بالنصح إلى شباب المسرحيين فى تونس، بأن يلتفتوا إلى التراث القصصى العربى ويستنبطوا منه أشكالاً فنية تخدم المسرح. عرض عليهم أن يفيدوا من شخصية الراوية فى هذا التراث. هذا الذى كان يجلس على منصة عالية جداً، ومعه عصا طويلة، يرد بها المتخاصمين والمتناحرين حول أبطال السير الشعبية بعضهم عن بعض، ويمنعهم أن يقتتلوا حول مصائر الأبطال، ويدافع بها أيضاً عن نفسه، حين تقضى وقائع السيرة أن ينتصر بطل على بطل، فيثور أنصار المهزوم، ويهمون بأن يضربوا، لا خصومهم وحسب، بل والراوية أيضاً!

قال طاهر قبيقه لهؤلاء الشبان: هذا مسرح حى أمامكم، الجمهور فيه ليس مجرد جمهور منصت، بل هو مشارك كل المشاركة فيما يلقى إليه. يتحول فى أية لحظة إلى مؤلف ومؤد أيضاً، بما يغلب عليه من حماس، وما يهيئ له الخيال من أن أبطاله يحيون فعلاً فى الحاضر والماضى، وأنه قادر على تحريكهم وتوجيههم وإنقاذهم من المخاطر، وردهم منها إلى انتصار.

وسألت الأديب التونسي، إن كان قرأ كتاب توفيق الحكيم: «قالبنا المسرحي» فأجاب بالنفي. إذ ذاك أدركت كم هي عميقة وصادقة رغبة رجال المسرح في وطننا العربي في أن يجدوا لأنفسهم صيغة مسرحية عربية تنبع من واقعهم.

في مصر قام «يوسف ادريس» بالدعوة إلى الإفادة من مسرح السامر، وتلاه توفيق الحكيم بطلب تجاوز مسرح السامر إلى ما هو أوسع منه، وهو مسرح الراوية والمقلد. وفي المغرب نبه «عبد الله سنوقي» إلى أهمية مسرح الحلقة في تراث المغرب الأدبي، ووصف هذا المسرح بأنه تجمع لعشرات من المتفرجين البسطاء على شكل حلقة يدور في وسطها التمثيل. أما الممثلون فيقومون بأدوار ثابتة، يفيضون فيها ويبتكرون من خلال ملخص سريع للأحداث يعطى لهم من قبل. وملابسهم كلها ملفقة، تسخر من كل محاولة لمشاكل الواقع. والرجال فيهم يقومون بأدوار النساء، ويحرص ممثلو الحلقة على إرضاء جمهورهم من كل سبيل، فهم يواجهون الجزء الأكبر منه بوجوههم. بينما الجزء الباقي يرضونه بأن يقتربوا منه بظهورهم إلى درجة الملازمة، فيستغنى المتفرج بهذا عن رؤية وجه الممثل، وتحل بهذا مشكلة الرؤية في مسرح الحلقة المغربي.

وإلى جوار هذا، يسعى الممثلون في مسرح الحلقة إلى دعم فكرة إشراك المتفرجين معهم في الاهتمام بالعرض عن طريق دعوة واحد أو أكثر من المتفرجين إلى المساهمة في التمثيل، إلى جوار قطع التمثيل بين الحين والحين بطلب توسيع الحلقة أو تضيقها، أو الصلاة على النبي، وأولياء الله الصالحين ممن يتواجدون في منطقة التمثيل. فهذا مسرح شعبي كامل، قائم على الارتجال المنظم، وهو في ذات الوقت يسبق الدعوات المعاصرة في أوروبا وأمريكا إلى إعادة المسرح الدائري أو مسرح الحلبة إلى الوجود، احتجاجاً على مسرح المنصة الإيطالية، ورغبة في إشراك المتفرجين إلى أقصى حد في العرض المسرحي.

وفي المغرب أيضاً قام «الطيب الصديقي» بالدعوة إلى إنشاء مسرح وطني يعتمد على وحدة فنون العرض جميعاً «المسرح الشامل، أو كما يسميه هو: المسرح الكامل» كما دعا إلى توسيع رقعة الجماهير وزيادة عددها وذلك عن طريق إشراكها في الحدث المسرحي، إما بنقل هذا الحدث من القاعات الضيقة إلى الشوارع والميادين أو بنقل تكتيك فن الشوارع إلى أبنية المسارح التقليدية، مثلما حدث حين قدم مسرحية: «ديوان سيدي عبد الرحمن المجلوب» على مسرح منصة، مستخدماً أساليب مسرح الحلقة الذي أشرنا إليه.

في هذه المحاولة، سعى الطيب الصديقي إلى الاقتراب من الجماهير روحاً ومادة معاً، وذلك باستمداد تاريخ حياة وفن الشاعر الشعبي «عبد الرحمن المجلوب» الذي عاش في القرن السادس عشر، وقضى حياته كلها جوالاً، وترك من ذات نفسه قطعة في كل مكان طرقه وأقام فيه، ثم خلف من بعده ديواناً من الشعر غير مكتوب حفظته صدور الرواة جيلاً بعد جيل، حتى جاء الطيب الصديقي فسعى إلى وضع حياة الرجل وشعره على المسرح مستخدماً أساليب مسرح الحلقة. ومهما كانت قيمة المحاولة، من الناحيتين الأدبية والفنية فقد كانت لها فضيلة واضحة

وهي إثبات أن المأثورات الشعبية ليست مجرد ترف ذهني، وأنها تستطيع - في أيد قادرة - أن تصبح عاملاً فنياً وفكرياً موجهاً، ومجنناً للرأي العام. وقد حدث، حين مثلت «ديوان المجلوب» للمرة الرابعة في الدار البيضاء، وعلى مسرح البلدية حادث فريد ذو دلالة في هذا المجال. فقد نفدت التذاكر كلها وامتلاء المسرح، واعتلى الممثلون الحشبة (لم تكن هناك ستارة) ثم دار بين الممثلين والنظارة نقاش فني حول المسرحية وتبدلت فيه المقترحات الفنية بين الفريقين، بينما كانت تتردد بين الحين والحين الأغنيات أو المعزوفات على الطمبور. ثم بدأ العرض أخيراً، بعد أن تأجل وقتاً طويلاً بسبب المناقشة، التي انتهت بعد أخذ أصوات الصالة حول نقطة أو أخرى في المسرحية. وهكذا تمت المشاركة في أوسع صورها، وقضى على التزمتم الفكرى الذي يفصل بين الجمهور والممثل. غير أن محاولات الطيب الصديقي لزور المسرح في قلوب أهل المغرب ليست الوحيدة في تلك البلاد. فهناك الجهد القادر الذي يبذله فنان مسرحي مغربي موهوب هو «أحمد الطيب العليج».

لقد كان من حسن حظي أن رأيت جهد هذا الفنان المبدع عن كشب، حين عرضت له مسرحية: «ولى الله»، من تمثيله وإخراجه في مهرجان الحمامات الذي سبقت الإشارة إليه وهي مسرحية مأخوذة عن طرطوف، لموليير.

إننا في المشرق العربي نسمى نقل الأعمال المسرحية العالمية إلى لغة البلاد، وفكرها وشخصها اقتباساً. ولكن الجهد الذي بذله أحمد الطيب العليج في «ولى الله»، يستحق منا أن نسميه تأصيلاً، لا اقتباساً. أنه أخذ لموليير واستنبتته في التراب المغربي، وكان النتاج مغرباً أصيلاً وإن كان يمت - في الوقت ذاته - إلى أصله بنسب.

ومعنى هذا أن العليج قد اتخذ من لموليير كل ما هو إنساني وعالمي، فردّه إلى نظير له في البيئة المغربية - نظير تستجيب له الجماهير العريضة، لأنه يحل لها مشكلة من أهم مشاكلها: الشعوذة الدينية، ويقضى فيها برأى، بحيث يستطيع من لا يعرف لموليير أن يقول هذا عمل مغربي، نبت من الفكر المغربي في تراب مغربي. ويستطيع من يعرف لموليير أن يقول: هذا المعلم الفرنسي قد أضيف إليه بعد جديد، يشهد له بالامتداد ويسمح لفنه أن يلد فنوناً أخرى في غير بلده الفرنسي.

أننى أذكر «ولى الله» في هذا المجال لأننى أعتبر أن ظاهرة التأصيل هذه هي في التحليل النهائي، إحدى محاولات تعريب المسرح في الوطن العربي، شأنها في هذا شأن البحث عن صيغة محلية له في كل بلد عربي. وهي محاولات جذيرة بأن «تؤصل» المسرح لافى بلد عربي بعينه وحسب بل وأن تمد جذوره في البلاد العربية الأخرى. لقد ألح أحمد الطيب العليج عليّ في أن أحصل له على إذن من يحيى حتى حتى «يؤصل» روايته فنديل أم هاشم في التراب المسرحي المغربي. ولو تحقق هذا لأخذ المسرح يدور - نشيطاً - في ميدان جديد من ميادين التوحيد العربي. فما أحلى ذلك اليوم الذي تصبح فيه موضوعات المشرق العربي ومشكلاته مسرحيات في المغرب العربي، تتفعل بها الجماهير وتتبنائها، وتجد لها الحلول.

وما يلفت النظر في ظاهرة التأصيل وأهميتها لدى فناني المسرح في المغرب العربي، أنني ما كنت أعرض على «مصطفى كاتب»، المخرج والمدير المسرحي الجزائري أن تمثل فرقته روميو وجوليت، حتى وافق على الفور، ثم أردف، ولكن: على شكل اقتباس - زرع في البهينة، لا مجرد نقل الأصل إلى العربية. إن مشكلة الحبيبين الصغيرين وأسرتيهما المتناحرتين لها نظائر في بلادنا، وإن من واجبنا أن نفيد من الأصل الشكسبيرى كى نلقى الضوء على الواقع الجزائري.

كل شيء يسير - حثيثاً - لخلق مسرح عربي. كل الطرق تؤدي إليه - حتى طريق الاقتباس.

أما في تونس فإن الجهد الرئيسي الذي يبذل في سبيل تأصيل المسرح العربي ودعمه يتمثل في مهرجان مسرح المغرب العربي الكبير الذي يقدم مرة كل عامين في الحمامات من ضواحي تونس. إلى هذا المهرجان تدعى فرق في المغرب والجزائر وتونس وليبيا، وقد شاركت الدولة الأخيرة فيه بالاستماع منذ عامين، ثم أسهمت بفرقتين من فرقها في هذا العام ١٩٦٨.

إن الهدف الرئيسي الذي يحققه هذا المهرجان الفريد هو احتكاك الفنون المسرحية في المغرب بعضها ببعض، وتلاطم الاتجاهات المسرحية في كل بلد في المغرب مع اتجاهات شبيهة لها أو مضادة. وقد كان من أبرز نتائج مهرجان هذا العام أن تناطح اتجاهان في المسرح: الاتجاه السياسي الملتزم، والاتجاه الذي يعتمد الموضوعات الإنسانية العامة. وقد تولد عن هذا التناطح سؤال ضخم، أجابت عليه لجنة التحكيم، وانقسم الجمهور بأرائه انقسامات واضحة. أما السؤال فهو: ترى، إذا اقترب عملان مسرحيان من بعضهما في حسن اختيار الموضوع وفي الجهد الفني المبذول، وكان أحدهما ملتزماً واضحاً في التزامه، بينما كان الآخر إنسانياً عاماً، هل يمكن ترجيح كفة الأول على الثاني؟

والعملان اللذان أشير إليهما هما: الكلاب، مسرحية مترجمة تهاجم التمييز العنصري في أسلوب فني ناضج، ومسرحية: ولي الله، التي سبق الحديث عنها. كلا العملين هادف: الأول يهاجم التفرقة بين البشر، والثاني يهاجم الدجل الديني، ولقد حدث أن فاز العمل الأول بالجائزة وانقسمت الآراء في شأن هذا الفوز. قال البعض أنه فاز لفكره السياسي الذي تتبناه لجنة التحكيم وترضى عنه. وقال فريق ثالث: كان ينبغي أن تفوز ولي الله، لأنها أرحب أفقاً، وأكثر قرباً من الواقع المغربي. غير أن فريقاً من الشباب في كل بلاد المغرب العربي، بما في هذا تونس ذاتها، قد حيا فوز «الكلاب»، واعتبره بشيراً بانتصار المسرح الملتزم في المغرب، واعتبر قرار لجنة التحكيم دعماً لكل ما هو جاد، وطليعي، وحكيم في مسرح المغرب العربي.

ومهما يكن من أمر هذه المناقشات ومدى انطباقها على حقيقة الأسباب التي استحققت لأجلها «الكلاب» الجائزة في رأي لجنة التحكيم: فإن شيئاً واحداً ذا فائدة يظهر منها، هو أن المسرح في المغرب العربي، عن طريق المهرجان وعن طريق الندوات، والخلاقات والاتفاقات،

يسير حثيثاً نحو التأصل والاقتراب والانصهار.

بل إن شيئاً آخر لا يقل أهمية يحدث للمسرح في المغرب العربي، ذلك هو زيادة تفتحه على واقع المسرح في الشرق وقد تمثلت هذه الزيادة في مهرجان ١٩٦٨ في الدعوة التي وجهت إلى ثلاثة من رجال المسرح في مصر ولبنان للاشتراك في لجنة التحكيم، وهم: كرم مطاوع وعلى الراعي من مصر، وعصام محفوظ من لبنان. كذلك برز هذا التفتح فيما أعلنته المغرب من اعتزامها إقامة مهرجان مسرحي لدول البحر الأبيض، يضم - لأول مرة - فرقاً عربية من الشرق العربي والمغرب العربي إلى جوار فرق باقي بلدان البحر الأبيض.

وسيقام المهرجان ابتداء من العام القادم مرة كل خمس سنوات. ورغم أن المرء كل يفضل لو اقتصر المهرجان على بلاد العرب في المشرق، والمغرب، حتى يجنى الاحتكاك بينها أقوى وأكثر فائدة، فإن المهرجان يمثل - لا شك - خطوة هامة في سبيل لم شمل المسرح العربي، وتجميع أوصاله المتناثرة. ومهما يكن الشكل الذي يتخذه اقتراب المشرق من المغرب في المسرح، فإن الشيء الهام والواجب تسجيله هو أن هذا الاقتراب يحدث فعلاً وحثيثاً.

وأنتى لأقرر، من تجربتي، أنني بفضل حضوري مهرجان مسرح المغرب الثالث، قد أصبحت أكثر قرباً من واقع هذا المسرح، وأشدّ تقديراً لكل الجهود التي تبذل في سبيل دعمه، تأليفاً، وترجمة وتأصيلاً، واستمداً من التراث. وأنتى قد زدت حماساً لأمر لم يقتر حماسي له في وقت من الأوقات وهو: ضرورة تبادل الخبرات بين جناحي الوطن العربي الكبير: مشرقه ومغربيه. بفضل تبادل نشيط في هذا المجال نستطيع أن نتعرف على طبيعة الأرض التي نريد أن نشيد عليها مسرحاً عربياً، نبحث له في تراثنا وعاداتنا عن صيغة مسرحية تكون لنا عوناً ومرضاة في وقت واحد.

وكخطوة في سبيل البحث عن شكل مسرحي قريب من روحنا أقدم هذه الدراسة لصيغة مسرحية لم أجدها مذكورة في كتب دارسينا أو لسان فنانينا إلا مشيعة بالازدراء، أو الاستنكار، أو - في القليل - الاستخفاف.

تلك هي صيغة المسرح المرتجل كما عرفناه في مصر في السنوات العشرين الأولى من هذا القرن. فن ساذج، قليل القيمة الفنية والأدبية: ولكنه - مع هذا - يملك شيئاً لا يملكه المسرح المكتوب. وذلك هو عطاؤه الوافر للمتفرج، واحتفاؤه الزائد به، ومنحه الفرصة للفنان المؤدى كي يتحول إلى فنان خالق، ثم بساطته المتناهية، وقبوله التمثيل في أقل الأماكن تجهيزاً وأقل التكاليف. وهذه كلها ميزات يحتاجها مسرحنا العربي في المرحلة الحاضرة من مراحل تطوره.

لقد نمت القدرات الفنية لهذا المسرح، وزاد عدد المشتغلين به: ولكن شاءت ظروف بلادنا أن يتم هذا كله على صعيد العاصمة وحدها، وبتكاليف مالية باهظة، واليوم تقوم حاجة شديدة إلى تلاقي هذا التكديس الفني الضار، وإلى خفض التكاليف إلى أدنى حد مستطاع. كما تقوم حاجة أشد إلى زيادة عدد الكتاب، ليس فقط في المجالات التقليدية لوجودهم، أي بين الأدباء،

ولكن أيضاً، بين فناني المسرح أنفسهم من ممثلين ومخرجين.
وفى هذا السبيل تستطيع صيغة المسرح المرحل أن تكون ذات غناء.



يحكى الدكتور «حسين فوزى»، والأسمى يلاً فؤاده، قصة المخايل المصرى الذى صور كيف ظفر السفاح التركى سليم شاه بطومان باى، ثم شتقه على باب زويلة - يحكى قصة تصوير هذه الواقعة عن طريق فن المخايلة، فيروى المشهد كما يلى:

على الشاشة تصاوير من الورق، تمثل رجة باب زويلة، تحيط بها جنود غرباء. يخرج من البوابة رجل يركب أكديشا وربما جملاً؛ وينزل مرفوع الرأس، طويل اللحية. يتسلمه المشاعلية ويضعون الحبل فى عنقه. ثم يشدون الحبل فينقطع مرة، فيعاود المشاعلية وضعه حول عنق طومان باى، وينقطع الحبل مرة ثانية. وفى المرة الثالثة يتدلى الرجل وتستدير لحيته إلى أعلى، وتلعب ساقاه فى الهواء برهة ثم تسكن حركته.

المخايل - أثناء هذا - يلقى أزعجاً وفكاهات يضحك الصبيان المرد من فحشها وسلطتها. العثمانيون يضحكون أيضاً دون أن يفهموا ما يقال. السلطان الغازى ينشرح صدره، وينعم على المخايل المصرى ويخلع، ويدعوه لزيارة اسطنبول ليتفرج ابنه على فنه^(١).

لحظة مؤلمة تلك التى اختارها المخايل المصرى ليعرض فنه على جمهور راق. ومناسبة الاشتراك فيها جريمة خلقية ترتفع إلى مرتبة الخيانة الوطنية.

(١) كتاب: سندباد مصرى

ولكن متى كان فن الارتجال قائماً على تحكيم الضمير؟ وهو الفن الذى يعتمد على الانتهاز فى كل شىء؟ حادثة تقع خارج المسرح لشخصية كبيرة تصبح على الفور موضوعاً لفن الارتجال. مأزق يقع فيه متفرج أو قول يتزلق إليه لسانه يدخل فوراً فى صميم العرض. تطور مفاجئ يلحق بواحد من الممثلين أو أكثر: انزلاق على الخشبة أو تعثر فى كلام أو اسهال يصيبه، كل هذا يضم إلى ما يجرى عرضه: ما دام الفنان يستطيع أن يحوله إلى ما يضحك أو يثير، أو يشد الانتباه من أى سبيل. إنه فن الحرف البدائية الأولى. الصيد. الجمع والالتقاط. الخروج بالرمح لمقاتلة الوحش المقيم بالغابة فلما ظفر به الصائد، وأما كان ضحية له. فن العمل بلا ضمان. العمل من أجل الأكلة التالية، لا يدري الفنان أيصيبها آخر العرض حقاً، أم يضطر إلى أن يخيل إلى نفسه أنه أصابها؟

وفن هذا شأنه يصبح مجرد الحديث معه عن الانضباط واتباع المقاييس - ما نسميه اليوم الالتزام - نوعاً من الحديث فى غير المجال. لهذا ما أظن أن شيئاً من التردد قد داخل المخايل المصرى وهو يد يده إلى سليم الأول، يتلقى ذهبه. بل أغلب الظن أنه اعتبر هذا تكريراً صادف أهله، وجزاء، وفاقاً، على ما أبدى من حضور بديهة فى التقاط الحادثة، وهى حادثة درامية من الطراز الأول، تصلح لكتابة تراجمية مؤثرة لو تناولها كاتب عاطف على المصير الذى انتهت إليه مصر المملوكية. فإذا تناولها الجانب الآخر - الجانب المنتصر مثلاً، فهى هزلية لا ينفعها إلا فن الدمى، مادام يراد أن يصحب الهزيمة الشماتة والزراية معاً.

لقد أصدر المخايل المصرى قراراً فنياً، بناء على تقدير حالة. العثمانيون منتصرون، واليوم يوم شماتة. فليخرج إذن تصاويره الملونة، وليعرض على ابن عثمان مهارته فى الالتقاط السريع، وفى القدرة على الكتابة من الواقع المباشر، وفى التعليق على هذا الواقع بسلطة وفحش. ليعرض على الغازى فنه الكامل، القائم أساساً على الارتجال.

مهما يكن من شىء، فنحن مدينون لحيانة ذلك الفنان المصرى بشىء نقدره اليوم كل التقدير. ذلك إن ارتباطه الانتهازى هذا بلحظة كبرى من لحظات التاريخ، قد ضمن حفظ ذكره، وأرغم الرواة على تسجيل وصف لفنه، نعرف منه اليوم أن فن المخيلة قد كان موجوداً فى ذلك التاريخ. ثم نعلم بعد هذا كيف كان يعمل ذلك الفن من الناحية التقنية، وأخيراً - وأهم مما تقدم كله - ماذا كانت الروح التى عمل بها ذلك الفن - وهى روح الفن المرتجل العريض الصدر والمجال، الخارج على المواضع.



ويذكر «ادوارد لين» المحبطين فى كتابه المعروف، ويصف كيف أنهم كانوا كثيراً ما يقدمون عروضهم فى حفلات الزواج والختان فى بيوت العظماء، وأنهم كانوا يجتذبون إليهم حلقات من المتفرجين والمستمعين فى الأماكن العامة. ويصف لين هذه العروض بأنها لا تكاد تستأهل الذكر. وأنها إنما تجذب النظر أساساً بما تحويه من نكات بذيئة وحركات داعرة.

ويضيف أن فنانيتها كانوا من الرجال والصبيان، وأن هؤلاء كانوا يؤدون أدوار النساء بعد أن يرتدوا أزياءهن ثم يصف عرضاً تمثيلياً شاهده، وأقيم بمناسبة ختان أحد أبناء محمد على. وقد بدأ العرض بالموسيقى والرقص ثم تلتها مسرحية كاملة من لون النقد الاجتماعى، تعرضت لظلم موظفى الباشا للرعية، وقبولهم الرشوة واستهانتهم بالمال العام وشرف الأفراد.

ها هنا لون آخر من العروض المسرحية يجمع - فى أساسه - العناصر التى يحوتها خيال الظل - من رقص وموسيقى، وحادثة مسرحية وشخصيات وحوار، كما يشمل جرعة الحركات الماجنة والنكات البذيئة التى كانت من نصيب بعض العروض الظلية أيضاً. غير أن المرء يلمس هنا اقتراباً واضحاً من فن «مسرح الشوارع» الذى عرفته إيطاليا فى عصر النهضة، والذى سمي بالكوميديا المرتجلة.

فليس من العسير أن نتخيل ما كان يدور فى حلقات التمثيل الشوارعى هذه من نكات متبادلة بين الممثلين وبعضهم، وبين هؤلاء وبين جمهور النظارة. كما أنه ليس من التعسف أن نفترض أن بعض هذه النكات كان محفوظاً، معداً من قبل، ومختزناً فى ذاكرة الممثلين.. يستخدمونه كلما قامت المناسبة، وأن بعضه الآخر كان يجيئ عفواً الخاطر لأن الممثل يومذاك مؤد ومؤلف معاً - حرفى لا يرى سبباً للتخصص فى الأداء، ما دامت قدراته تساعد على الشمول^(١) كما أن التخصص بالنسبة له ترف لا هو يطيقه، ولا هو يرحب به.

والواقع أن العلاقة المباشرة بين العروض المسرحية وبين جمهور النظارة - تلك التى تجعل من الطبيعي أن يتدخل هذا الجمهور فيما يعرض أمامه من قصص وأحداث، إما بالتعليق، أو بالاستحسان المسموح الصوت، أو بالتنديد الشديد المصحوب بالعنف - هذه العلاقة قديمة قدم أول إشارة وصلتنا عن قيام فن تمثيلى فى مصر، من نوع أو آخر. نجد هذه الإشارة فيما أورده دكتور «محمد يوسف نجم» نقلاً عن الرحالة الدفركى «كارستين نيبر». فقد حكى هذا الرحالة كيف أنه شاهد حوالى ١٧٨٠ مسرحية مصرية تمثل باللغة العربية، وكان يؤدى الدور الرئيسى فيها، وهو دور سيدة، ممثل لم يستطع أن يخفى لحيته الكبيرة. وكانت الحادثة الرئيسية فى هذه المسرحية تصور امرأة تستدرج إلى خيمتها المسافرين واحداً بعد آخر، ثم تسلبهم أمتعتهم، وتطردهم ضرباً بالعصا. وتكررت هذه الحادثة مراراً، مما حدا بشاب بين المتفرجين إلى إعلان استنكاره بصوت عال، وتبعه بقية المتفرجين، فأكره الممثلون على التوقف، ولما تبلغ المسرحية منتصفها.

ويورد «يعقوب صنوع» وصفاً لما كان يجرى فى مسرحه من أحداث مفاجئة، تدعو إلى الضحك أحياناً، وأحياناً تبعث على ابتئاس أهل المهنة، ولكن الجمهور كان فى الحالين يتمسك بها أشد التمسك، ويأمر أن توضع فى صلب العرض المسرحى، وأن تتكرر الليلة بعد الليلة. من

(١) هذا هو جوهر الدور الفنى الذى يقوم به المشترك فى الثقافية، فهو مؤد ومؤلف معاً.

ذلك أن ممثلاً حل محل الملقن ذات يوم، بعد أن تغيب الأخير لوعكة ألمت به فعهد صنوع إلى الممثل بمهمة التلقين، وكان لا يعرفها، فأخذ يتابع الممثل فيما يقول بدلاً من أن يسبقه بالقول وتدخل صنوع في الموضوع وزجر الممثل - الملقن، فما كان من هذا إلا أن توجه بالخطاب إلى الممثل الواقف على المسرح وقال له: لماذا تلقى دورك مسرعاً هكذا. إن العجلة من الشيطان. دعنى ألقنك أولاً، ثم ترده أنت ما أقول بعد ذلك.

وضع الجمهور بالضحك. وأخرج صنوع الممثل الملقن من المسرح محقراً، فلم يلبث إلا قليلاً حتى دخل المسرح وألقى بنسخة المسرحية في وجه الممثل. ونشبت مشاجرة، تدخل صنوع ليفضها، وسط ضحك الجمهور. ويعلق صنوع على هذه الحادثة بقوله: لو حدث مثل هذا في مسرح أوروبى لكان فضيحة، إلا أنه في مسرحى، الذى كان لا يزال في دور الطفولة، صادف نجاحاً كبيراً، مما دعا الجمهور إلى استعادته في الليلة التالية.

هذه هي روح فن الارتجال متمثلة في جمهور المسرحية، الذى قام هنا بدور الناقد - المؤلف، وأصر على أن يدمج هذا المشهد الكوميدي المفاجئ في صلب المسرحية، بعد أن شاقه أن يرفع ستار آخر غير الستار التقليدي عن المسرحية المعروضة - ستار الإيهام أو التخيل، الذى يطلب إلى المتفرجين أن يتظاهروا بأن ما يعرض أمامهم حدث يجرى بالفعل. ويجيب الحدث الكوميدي المفاجئ ليذكرهم بطريقة لذيذة بأن ما يجرى إنما هو لعبة، يعزى لهم أدواتها، ويظهر بطانتها المختفية.

وإذا كان صنوع - متأثراً بالمسرح المحترم الذى شاهده وقال إنه درس مؤلفاته في أوروبا - يشير إلى هذه الحادثة على أنها بمقياس أوروبا - تعتبر فضيحة، فأما ما يظهر أصالة تكوينه كفنان، أنه لم يبتس - حقيقة - لما حدث، وأنه نزل راضياً على طلب الجمهور، واعتبر هذا المشهد العفوى الذى ألفتة الأقدار، جزءاً من العرض.

وحدث الشيء ذاته في حالة الممثلة التى كانت تكره زميلاً لها كان يشاركها العمل في مسرحية «غندور مصر». كان الممثل يحبها وهي لا تحبه. وكان في المسرحية مشهد غرامى يبيت فيه الممثل محبوبته لواعج هواه، فأدى الممثل المشهد، ثم اقترب من زميلته وتشفى فيها، وذكرها بأنها مضطربة، وهي صاغرة - إلى أن تسمع له، وتقبل مطارحته لها الغرام أمام مئات من المشاهدين. ولم تتحمل الفتاة هذه المغايظة، فصفت العاشق المكروه، ثم توجهت بالخطاب إلى المتفرجين قائلة: إن كلمات الدور الذى تمثله لا تصور حقيقة حالها، فهي تكره زميلها كره العمى. ونشب على الفور نزاع بين الاثنين، بينما صفق الجمهور، وطلب - كالعادة - أن يعاد المشهد أمامه في الليلة التالية.

ووصف صنوع أيضاً ما حدث أثناء عرض مسرحية تسمى «ليلى»، وكان فيها طاغية يقتل الأولاد الأربعة لسيد من سادات القبائل. وكان بين المتفرجين شرطيان حديثا العهد بالخدمة، فانتفى إليهما هازل بين المتفرجين، وقال: أيرضيكما أن تقترا هذه الجرائم أمامكما؟

فهب الشرطيان واقفين، وقفزا إلى خشبة المسرح، وقبضا على الممثل الطاغية، وضع الجمهور بالضحك والتصفيق.

على أن الحادثة التى تظهر الدور الإيجابى القادر الذى لعبه جمهور يعقوب صنوع في تأليفه المسرحية على سبيل المشاركة في التأليف وتوجيه هذا التأليف أيضاً - وليس مجرد الإصرار على اصطيات الأحداث المفاجئة والإلحاح على تضمينها العرض المسرحى - هي حادثة البنت العصرية صفصف وما جرى لها في المسرحية التى تحمل اسمها، وما انتهى إليه أمرها على أيدي جمهور انعطف إليها، ولم يرض لها أن تقع ضحية لمنطق الأحداث كما أرادها يعقوب صنوع.

والبنت العصرية اسمها صفصف، وهي فتاة لعوب تغازل أكثر من خاطب واحد في وقت واحد. وقد حملها المؤلف مغبة تصرفها هذا وتركها آخر المسرحية وحيدة لا زوج لها ولا خاطب.

على أن الجمهور لم يرض بهذه الخاتمة المنطقية الباردة وجرى بينه وبين مؤلف المسرحية المشهد التالى:

الجمهور يقابل المسرحية بالسخط ويدعو المؤلف إلى الظهور على المسرح.

المؤلف يسأل الجمهور: ما الذى لا يعجبكم؟

فتى بين المتفرجين: إننا نعرف يا مولير، أن الآتسة صفصف بنت فاضلة جداً، لم تغازل أحداً خارج المسرح، فهي تستحق إذن أن تغفر لها الغزل الذى تدفعها إليه في مسرحيتك وواجب عليك أن تجدد لها زوجاً جديراً بلطفها وجمالها، وإذا أتم المشهد الأخير من كوميديا زواجها، فسوف نصفك لك، وإلا فلن نعود إلى دخول مسرحك.

ويضطر المؤلف إلى النزول على رغبة جمهوره المتفرج المؤلف!

ويختم صنوع حديثه عن مفاجآت العرض في مسرحه بقوله: «كان هناك دائماً من المتفرجين من يخاطبون الممثل أو الممثلة على المسرح، قائلين للواحد: سترى إذا كنت ستدعه يخطف حبيبتك. أو للآخرى: إنك تخطئين في تفضيل هذا العايق المغفل على ذلك الشاب الغنى العاقل الذى يموت في غرامك». وكنت، من مكنتى وراء الكواليس، ألقن الممثلين ردودهم، وأحياناً كان يطول تجاذب أطراف الحديث بين منصة المسرح والجمهور. وفي نهاية كل حفلة، كان الجمهور يستدعيني على المسرح. وسواء شئت أو لم أشأ، كان لابد من أن أقول شيئاً مضحكاً وجديداً للنظارة.

في هذه الظروف ولدت المسرحية المرجلة في بلادنا، وأصبحت عناصرها الرئيسية: نص مكتوب قابل للتغيير حسب الأحوال، وممثلون يؤدون هذا النص على الخشبة وهم مهيتون نفسياً لتقبل أى تغيير طارئ عليه، ومؤلف يختبئ مرتين ويظهر مرة. يختبئ في المرة الأولى وراء

مهارات كثيرة بين أدبية وبدنية) يضحك الجمهور من قدرة المجدد على السخرية من ضابطه المرة بعد الأخرى. ويزيد في إعجابه بالمجدد أنه في الواقع يمثل ابن البلد، الذكي، الواسع الحيلة، والمصمم على بلوغ هدفه مهما اعترضه من عقبات.

وهناك مثل آخر لتعدد مواهب فنان الارتجال نجد في حالة «أحمد أفندي فهميم الفار»، الذي منحه الناس لقب أفندي تمييزاً له عن فنان ارتجالي آخر اسمه «أحمد الفار»، وكان معماً. وكان أحمد أفندي يرتدى الملابس الأفرنكية، وينادم أعيان البلاد، وخاصة في مجلس لهم كان يعتقد في بار اللواء. كان هذا الفنان يجيد العزف على المزمار والقرية والربابة إلى جوار إلقاء المونولوجات المضحكة والتمثيل، سواء في الأفراح والحفلات الخاصة، أو على المسارح. وكان يبدأ حفله بالعزف على الآلات، وينتقل إلى المونولوجات، ثم يختم بالفصل التمثيلي المضحك. وقد وصلت إلينا عناوين من مونولوجاته، نعرف منها موضوعاتها، مثل: ولاد الفلاحين، ودلع ولاد الذوات، والتليفون. كان يجيد تمثيل شخصية الباشجاويش. وهذا وصف لفصل تمثيلي كان يقدمه: الباشجاويش في مقعده بقسم البوليس. يدخل عليه رجل ويبلغ عن سرقة مبلغ مائتي جنيه منه أثناء وجوده في محل صيدناوى، ويطلب كتابة محضر بالواقعة. الباشجاويش يسخر من الرجل بوسائل مختلفة ثم يسأله:

الباشجاويش: اسمك؟

الرجل: محمد سعد الدين.

الباشجاويش: ياما أسامى على جئت. صنعتك؟

الرجل: محمد سعد الدين باشا، مدير الغربية.

الباشجاويش: يتضاؤل من الفطرسية الشديدة إلى الدلة التامة. ويكتب المحضر من جديد مع الموافقة التامة على كل ما يقوله الباشا. وتنطلق منه الفكاهات الواحدة وراء الأخرى. استجابة للمفاجأة الكبيرة.

ومن تقاليد مسرح الارتجال التقط كل من «جورج دخول»، و«مصطفى عزام» و«أحمد المسيرى» وعلى الكسار فكرة الشخصية الفكاهية التي يعتمد مصدر الضحك فيها على عرض لهجتها الغربية وأحوالها غير المألوفة، بالقياس إلى المتفرج المصرى العادى. التقط جورج دخول اللهجة السورية، واعتمد عليها كواحد من مصادر الضحك في مسرحه الارتجالي. أما عزام والمسيرى والكسار فكانوا يمثلون شخصية البربرى.

وقد وصل إلينا من أعمال جورج دخول ومن أعمال غيره من فناني الارتجال عدد لا بأس به من المسرحيات، ما بين نصوص كاملة، وأجزاء من المسرحيات تشمل أداوراً بذاتها، نقلها الممثل المختص كى تكون مفكرة له وتتيح لنا هذه النصوص المختلفة أن نحصل على صورة كاملة لما كانت تحتويه مسرحية الارتجال من عناصر فنية أهمها:

- القصة السهلة الجريان، التى لا تحفل بقواعد معينة وإنما هدفها الأساسى، جذب انتباه

المتفرج، وتسليته من كل سبيل، فإذا ما فرغت جمعة المؤلف من الحيل المسرحية أنهى عمله دون تردد.

- ما يسميه فنان الارتجال «النمر»، وهى مواضع فى القصة المسرحية يسعى فيها المؤلف إلى استخدام القدرة البدنية، وخفة اليد، وطلاقة اللسان التى يتمتع بها الممثل، ليقدم عرضاً باهراً يجمع بين فن التمثيل وفن البهلوان وفن الحاوى وفن التمثيل الصامت أحياناً.

- عرض «جاليرى» كامل من الشخصيات الغربية، تمتع المتفرج بلهجتها غير المألوفة وأحوالها الخارجة، وتصرفاتها اللافتة للنظر، بحيث يحس المتفرج أنه فى متحف للنماذج البشرية الشاذة، تقرب مما نشاهده فى متحف الشمع، أو فى أعمال «ديكنز» و«فيلدينج»، أو - وهذا أقرب - فى أعمال «ابن دنيال» الظلية.

- الألفاظ الصارخة والبذيئة، تستخدم إما سبباً فردياً تارة، أو ثنائياً وجماعياً (الردح) تارة أخرى، وأحياناً يتحول هذا السباب إلى قافية.

- الحركة المادية الصاخبة، مما يدخل فى باب الميلودراما، من قتل وشنق، وانتحار، ومبارزة، وحرب، وطراد الخ.

- تصور شعبى لفكرة المسرح - كمسرح - تقرب بين القصص المعروضة وبين المتفرج مهما كان حظه من الثقافة والفطنة ضئيلاً.

وينعكس هذا التصور بوضوح على الأعمال التى لها أصول فى كلاسيكيات المسرح العالمى، أو التى تنبع من أعمال وضعها أدباء عرب باللغة الفصحى، أو التى تتمسح بالتاريخ. مستخدمة شخصيات عظيمة المركز الاجتماعى كالمملك والوزير.. والأمير.. الخ. فإن هذه تقدم من وجهة نظر شعبية صرف، وذلك إما عمداً، للخط من شأن هذه الشخصيات، أو تلقائياً لأن المؤلف والمتفرج كلاهما لا يملك تصوراً آخر للموضوع.

- استخدام الرقص والغناء، الشعبى خاصة، وسيلة لإمتاع المتفرجين.

ولنأخذ مثلاً للقصة السهلة الجريان فاصلاً مسرحياً اسمه: «خيانة الأصحاب».

موضوع المسرحية يتعلق بأب شعبى ترتفع عنه الستار فيأخذ فى شرح حاله موجه الكلام للجمهور، ويشكو من ابنته التى خطبها «ولد حليوة» ثم تركها وسافر إلى جهة ما، مما أقلق البنت وجعلها ملهوفة على خطابات تأتى وتجيء بينهما، فهى تسأل: هل وصل منه خطاب وهل أرسل إليه خطاب؟ والأب يطلب إلى كامل الخادم أن يدعى أن حركة المراسلة بين الأب والخطيب المسافر متصلة، فيتمنع الخادم أولاً ثم يوافق تحت التهديد. ويستدعى الأب ابنته ويحمل كامل على ترديد الكذبة أمامها، ثم يدق الباب ويدخل الخطيب ومع صديق له من النوع المعروف بالأبضاي. ويجلس الجميع وتقدم الخمر للتحية، فيعجب الأبضاي بالبنت، ويقرر أن يكسبها لنفسه.

ويقرر الخطيب السفر فجأة، فيخلو الجو للأبضاي، الذي يدبر حيلة يتزوج بها البنت، فيدخل إلى المسرح وهو يبكي، وينهى إلى كامل الخادم، أن الخطيب قد مات، وترك وراءه وصية تقضى بأن يتزوج الأبضاي من البنت، ثم يعقد الأبضاي صفقة مع كامل على أن يتدخل لإقناع الأب والبنت بالموافقة، في مقابل نصف ريال لكل كلمة يقولها الخادم في صالحه. وبعد مناقشات وقر مصحكة ستعرض لها حالاً، تتزوج البنت من الأبضاي فعلاً. وهنا يدخل الخطيب، ويكتشف ما حدث، فيتحدى الأبضاي للمبارزة، التي تجرى فعلاً خارج المسرح ويدخل الخطيب بعد ذلك، ويعاتب البنت وأباها وخادمها ثم تفاجأ بالأبضاي يدخل المسرح ويطلق النار قاصداً قتل الخطيب، ولكن الطلقة تطيش وتصيب البنت وتقتلها، ويخرج المتنازعان يطارد أحدهما الآخر، وينتهي المشهد الأول.

في المشهد الثاني نرى الأب يبكي ابنته على قبرها. ويشارك معه كامل في العويل، بطريقة تسخر من مسرح الفواجع. ثم يخرج الأب ويدخل الخطيب باكياً هو الآخر، ولا يلبث الأبضاي أن يلحق به، ويتحدى الخطيب غريمه بالسلاح، فيقتل الأبضاي خصمه، ثم يندم فجأة ويقول:

- ويلي.. ماذا فعلت؟ أقتل صاحبي بيدي.. لا والله!

ثم تظهر عليه أمارات الجنون فيقرر أن يهرب من المقبرة ولكن ناراً تطارده من ناحية، وأصواتاً غامضة تأتي من وراء قماش أبيض ملفوف، تتعقبه من ناحية أخرى فلا يجد مناصاً من أن يخنق نفسه. ويحدث الشيء ذاته لكامل الخادم، من مطاردة بالنار والأصوات، ومن انتحار بعد ذلك.

وتنتهي المسرحية..!

وواضح من هذا التلخيص السريع لها، أن ما يهم مؤلفها هو أن يقدم عرضاً حياً مثيراً لجمهوره، وهو لهذا لا يأبه بأي منطق آخر، فأشخصه تتحرك وفق مقتضيات العرض المثير وحسب. يخرج الخطيب ويدخل، ويسافر ويعود حسب ما تليه حاجة الأحداث.

يعود فجأة، ثم تقوم حاجة للتخلص منه كي يتم زواج الأبضاي بالبنت، فيخرجه المؤلف من المسرح دون احتشام ولا يلبث أن يعيده مرة أخرى دون سبب مقبول - وهو الذي كان قد قرر السفر ولم يتفجع معه رجاء ولا شفاعة - يعيده لأن المؤلف محتاج إلى مواجهة بين الأبضاي والخطيب. ويسخر المؤلف - في سبيل الضحك - من مسرح الفواجع ثم لا يتردد في استخدام أساليب ذلك المسرح من مبارزات بالسلاح والبارود ومن نيران وأصوات غامضة إلى آخره. ثم يقضى في نهاية العمل على شخصياته جميعاً: واحدة تقتل واثنان ينتحران وثالث يخرج ولا يعود!

المؤلف هنا يلعب بكل ورقة، فهو مشغول بطلب رضى الجمهور، ولا وقت عنده ولا رغبة

في الالتفات إلى ترف القصة المرتبة والمنطقية. وهذه القصة المرتبة - وعلى أية حال غريبة على الفن المسرحي الشعبي الذي تعتمد فيه المسرحية على القصة المتعددة الأحداث - تتتابع تفاصيلها في خطوط متصلة، كحلقات السلسلة، ولا تأخذ قط الخط البياني المعروف في المسرح اليوناني من بداية ونهاية تتوسطهما قمة مرتفعة، تعبر عن الأزمة.

أما العنصر الثاني من عناصر المسرحية الشعبية المرتجلة، وهو عنصر «النمر» فيعتبر عاملاً أساسياً في نجاح العرض المسرحي، إلى جوار القصة المسلسلة، المثيرة. وهذه النمر تنقسم قسمين: فهي إما نمر خاصة بمسرحية ما، تنبثق من موقف يعينه في المسرحية، أو تفرض عليه - سيان هذا في مسرح لا يحترم إلا الجمهور أو هي نمر محفوظة ويختزنها فنان الارتجال في ذاكرته، ويستخرجها ويعرضها أمام الناس كلما دعت الحاجة. ونصوص المسرح الارتجالي تسميها: «نمرة معلومة»^(١) وإلى جوار هذين النوعين هناك نوع من النمر تشير إليه نصوص الارتجال بقولها: «هنا مناوشة». وهو لون من المعاكسات الحركية، تستخرج فيه الفكاهة على طريقة: «حاوريني يا طيطة».

وأحياناً تكون المعاكسة لفظية مثلما يحدث في فصل بندوق، حين يدخل أبو التلميذ إلى كامل، ويجري بينهما المشهد التالي، الذي يصفه النص بأنه «مناوشة تطويل»:

الأب: بس بدى أحكى لك حكاية وخايف تزعل!

كامل: لا أحكى.

الأب: بس عبارة صغيرة أوعى تزعل!

كامل: لا قول.

الأب: يعنى ما تزعلش؟

كامل: أبداً. بس احكى.

وبعد مناوشة تطويل من هذا القبيل.

الأب: (يخرج من جيبه جنبيه يعطيهما لكامل) خذ الاثنين جنبيه دول على سبيل المحبة واعذرني لأنى ممعش فلوس.

كامل: دى العبارة اللي رايح أزعل منها. كنت أديهم لى من الأول. يذل الحدوتة الطويلة العريضة.

وتتراوح النمرة المنبثقة من موقف مسرحي بين عرض عابر يستغرق دقائق قليلة، وبين مشهد كامل، تنتهى به المسرحية. ومن أمثلة النوع الأول ما نجده في مسرحية وصلت إلينا ناقصة، ولكن الموقف الذى تنبثق منه النمرة أوضح تماماً فيما انتهى إلينا من أوراق. والموقف يخص فتاة وحبيبها، ويبدو أن أبا الفتاة يمانع في زواج الاثنين، وأنه وضع كامل الخادم، لحراسة الفتاة من زيارات الحبيب المفاجئة. ولا تياس الفتاة وإنما تطلب من حبيبها أن يتخفى فسى زى

(١) الحديث التفصيلي عن النمرة المعلومة في صفحة ٥٦ من هذا الكتاب..

عفريت، ويدخل على كامل ليخفيه، ويخاف هذا فعلاً، ويستنجد بالأب، فإذا جاء الأب، وجد أن الحبيب العفرية قد هرب وجلست محله الفتاة. يحدث هذا أكثر من مرة، ويكون فرصة يستعرض فيها كامل ما يحفظه من هزليات تصور الخوف إلى جوار ما يتاله من توبيخ مضحك من الأب. وفي إحدى مراحل هذا الحوار الكلامي والحركي بين الأب والخادم والحبيب والفتاة يدخل الحبيب، فيجد كامل جالساً يقرأ على ضوء شمعتين، فيطفئ إحداهما، بحيث لا يراه كامل فيقول كامل لنفسه: يمكن الهوا طفى دى وخلا دى أطلع فيها.

ثم يوقد الشمعة المطفأة من المشتعلة. العفرية يطفئ الشمعة الثانية. فيشعلها كامل من الشمعة الأولى. فيحدث هذا مراراً بالتبادل بين الشمعتين. ثم يحمل العفرية إحدى الشمعتين بزجاجتها ويضعها إلى جانب المائدة التي يجلس إليها كامل. كامل يبحث عن الشمعة وينظر إلى جواره، فيجدها ثم يتنهاى ليضعها محلها. يكون العفرية قد حمل الثانية ووضعها في الجانب الآخر من المائدة، وحين يضع كامل الشمعة الأولى مكانها يلتفت فلا يجد الثانية فيأخذ العجب، وينظر فيرى العفرية لأول مرة، ويتقدم هذا إليه، و «يشقلبه ويعذبه».

يعتمد هذا العرض القصير في إثارة الضحك على خفة يد ممثل العفرية، وعلى مخزونات كامل من حركات الخوف المحفوظة. ولكنه - إلى جوار هذا - يخرج إلى السطح خوف المتفرج العادى من العفارية، وتشوقه - في الوقت ذاته - إلى رؤيتها أو سماع قصصها، يفعل هذا كله بطريقة مأمونة لا خطر منها، فيرضى المتفرج، ويرتاح ويضحك.

ومن أمثلة النوع الثانى من النمر ما نجده في مسرحية «أولاد كامل»، التي تحوى بين دفتيها النص الكامل لنمرة فكاهية كبيرة بعنوان «لوكاندة باريس». في هذه النمرة نجد كامل وشريكه وقد ضاقت بهما الدنيا لحسانتهما المتواليات في إدارة فندق يملكه الشريك. ويعرض الشريك على كامل أن يذهبا إلى باريس للبحث عن عمل. ويعترض كامل بأنهما لا يعرفان الفرنسية، فيجيب الشريك: «لما نروح هناك نتعلم» فعلاً يسافران. ثم تفتح الستارة الثانية عن مائدة عليها جرس وورقة مرسوم عليها دوائر ومشبكة بالستارة، فإذا ما أراد أحد الزبائن شيئاً وضع يده على إحدى الدوائر فيرن جرس، ويدخل الجرسون. ويدق الشريك الجرس فيدخل الجرسونات واحداً وراء الآخر. الأول معه فرشاة ينفض بها ملابس الشريك، ثم ملابس كامل - رغمًا عن مقاومة الأخير. والثانى ينظف أحذية الاثنين - أيضاً مع مقاومة من كامل. ثم «كام فرة كده»، كما يقول النص وأخيراً يدخل تروزي أخرس، يأخذ مقاس الشريك، ومقاس كامل، الذى يهرب منه أولاً، ويلف عدة لفات قبل أن يلحق به الأخرس، ويأخذ مقاسه بالإكراه.

وفي النهاية يظهر صاحب الفندق وزوجته ويدها تحت ابطة ويكلم الاثنين بالفرنسية ويفتح لهما زجاجة بيرة. كامل يطلب منه أكلاً، ويشير إلى فمه. الخواجة يسأل: أى طعام تريدان؟ «فى لغة النص: كسك دى منجيه» فيقول كامل: نريد سمكاً. الخواجة يقول: «وى، وى. را.» ويحضر لهما فأراً. كامل يصرخ فزعاً ويقول فار، فار، ضحك. يدق الاثنان الجرس، فيدخل الخواجة، وزوجته ويدها دائماً تحت ابطة؛ ويسأل ماذا حدث، يعطيانه الفأر. يأكل الخواجة

مؤخرة الفأر، ثم يناول الباقي لزوجته التي تأكل رأسه. بعد مناوشة يلج كامل في طلب السمك. فلا يفهم الخواجة. يتفق الاثنان على تمثيل عملية صيد السمك. يأتى كامل بسنارة ويعطيها لشريكه، ويركع كامل ويمد الشريك السنارة فيأخذها كامل في فمه وينهض وهو يهز وسطه برعشة، مثلما تفعل السمكة لدى خروجها من البحر في سنارة. الخواجة وزوجته يضحكان يطلبان إعادة النمرة مرة ثانية وثالثة. كامل يعيد النمرة، «إن هناك وقت، كما يقول النص».

أخيراً يفهم الخواجة ويأتى لهما بطبق سمك، مصحوباً دائماً بزوجته، ويدها تحت ابطة. وإذا حدث وقرر كامل أن يغازل الزوجة «المسألة مفتوحة ومتروكة لتقدير الممثل. مثلما ترك له أيضاً أمر الانكسور وعدد مرات الإعادة في الفقرة السابقة». يقول له الخواجة: «silence».

يرفض كامل السمك، لأنه ردئ ويقرر الاثنان أن يستبدلا به بيضاً. يدخل الخواجة ويد زوجته تحت ابطة، فيمثل كامل بيده شكل البيضة ويطلب عدداً منها بعد مناوشة يظهر على الخواجة أنه فهم ويقول: وى. أونبون. ويأتى ببصلة فى طبق ويخرج. كامل يصرخ: ده بصل. ويدق الجرس. يدخل الخواجة ويد زوجته تحت ابطة. يستغرب: ماذا يريدان أيضاً. يعرض كامل على صديقه أن يمثلا للخواجة كيف تبيض الفرخة. يأخذ الشريك دور الديك، وكامل دور الفرخة. الشريك يصيح: قاق قاق قاق. كامل يصرخ: كاك. كاك. كيك. ويكون قد وضع طربوشه بين فخذه ممثلاً للبيضة المنتظرة يسمح كامل للطربوش أن ينزلق تدريجياً، وذلك بفتح ساقيه فتحات مضطربة الاتساع، وأخيراً يسقط الطربوش على الأرض. يضحك الخواجة وزوجته ويطلبان انكسور. كامل يعيد الحركة مرتين أو ثلاثة. يأتى الخواجة وزوجته ومعهما البيض أخيراً.

ثم تتطور الحركة بعد ذلك، وتصبح صاخبة، بين ضرب وصنع وخروج ودخول، وعراك بين الشريكين وجرسونات الفندق، يديره الخواجة، دفاعاً عن زوجته - فيما يبدو - التي يتنازع عليها كامل وشريكه. ينتهز كامل فرصة انشغال الجرسونات بضرب شريكه، فيخطف الزوجة ويهرب وتسدل الستارة.

يستخدم هذا الفصل لإنهاء المسرحية الكاملة نهاية صاخبة ومثيرة، تجمع بين فن التمثيل الصامت، ومهارة الحواة، وطرافة الألعاب المنزلية. كما يستخدم أيضاً لعرض الخواجات من وجهة نظر شعبية. فهؤلاء الخواجات فى منتهى الشذوذ حقاً. يأكلون الفيران، ويمشى الواحد منهم متأبطاً ذراع زوجته «وهو أمر غير مألوف لدى المتفرج العادى فى تلك الأيام بل وعيب أيضاً. ولا يليق بالرجال».

بل إن هؤلاء الخواجات أغبياء أيضاً. لا يفهمون بسهولة. ولا يعرفون اللغة العربية.. ونساءهم متحورات، يمكن الحصول عليهن بسهولة، وهن يستجبن دائماً لفهولة الرجل المصرى الملى بالخيوبة والقدرة الجنسية. وواضح أن الخواجة ليس على درجة كافية من الفهولة وغير واثق من قدرته على الاحتفاظ بزوجته، بذليل أنه يأخذها تحت ابطة أينما ذهب، ويعين على غرفتي كامل وشريكه حرساً من الجرسونات يردون محاولات غارات يزعمان القيام بها على مخدع الزوجة.

هذه كلها معانٍ يقولها أو يوحى بها النص. وهى مستمدة من مفهوم شعبى عام يقول أن المصرى أذكى كثيراً وأوسع حيلة من الأجنبى، سواء فى بلاده أو بلاد الغير.



ومن معرض الشخصيات الغربية التى يقدمها مسرح الارشمال ننتقى هنا ما جاء فى مسرحيتى «الصندوق» و «عفريت الصورة» اللتين كان يقدمهما جورج دخول:

يستخدم المؤلف القصة الواحية التى تحكيها المسرحية وسيلة لعرض نماذج غريبة وشائقة مما يجده حوله فى المجتمع. فلا تعدو هذه القصة خيطاً واحداً فى أوله فتوة وقاطع طريق، متزوج من امرأة اسمها بدبعة. وفى أول المسرحية يشكو قاطع الطريق من سوء الحال ويقرر أن يطلع الجبل ليقتل عشرة آلاف رجل «المبالغة هنا مقصودة للسخرية من قاطعى الطريق»، ويستولى على أموالهم ثم يعود إلى الثوب التى قرر أن يقطعها بضغط الحاجة.

ويخرج الزوج، ثم يدخل كامل، يشكو هو الآخر من سوء الحال، ويقابل الزوجة ويعرض أن يعمل عندها خادماً، فتقبل بعد تردد. يلى هذا عاشق وراء عاشق يسعى إلى مقابلة الزوجة. العاشق الأول يدخل فتأخذه الزوجة بالحضن ويروح الاثنان يهونان من شأن قاطع الطريق، ويعلنان انهما لا يأبهان به. ويدخل قاطع الطريق فجأة فترتعد فرائص العاشق المتفاخر بشجاعته، ويظهر جنبه، فيطلق عليه الزوج عياراً، ويتكلم العاشق وراء الكراسى وقطع الأثاث التى يغطيه بها كامل. ثم يخرج الزوج بعد مناوشة مضحكة مع كامل. ويدخل عاشق آخر، يصفه النص بأنه «رجل وسط» فيكون مصيره مصير الأول من فضح وإظهار لجبنه. ويليه عاشق أعرج، وعاشق عجوز، و «رجل مزوق وجهه». وجميعاً يفاجئهم الزوج ويظهر جبنهم. ثم يغادر المسرح، فيخرج الجميع ويقيمون حفلاً ويغنون، وإذا بالزوج يفاجئهم جميعاً ويسألهم ماذا يفعلون فى بيته. فينتحل كل عذراً يوافق هواه. أحدهم يقول أنه طبيب جاء يفحص بدبعة، والثانى يقول أنه صاحب محل بخان الخليلى للمجوهرات والكوالين. ويسأل الزوجة فتقول أن كامل جاء بهم وقال أنهم أقاربه، ما بين ابن عم وابن خال وصدقته هى لما رأتهم جميعاً يشبهونه.

وتسدل الستار وسط عراك عام يشترك فيه الجميع.

الموقف الواحد المتكرر، والشخصيات المسطحة ذات الصفة الواحدة لكل، والمحركة المادية الناقعة الخالية من المغزى الحقيقى، كل هذا يسلك «الصندوق» ضمن مسرحيات الدمى، ويقرب ما بينها وبين العروض الظلية التى كان يقدمها ابن دنيال من قرون فى مصر.

على أنه إذا كانت الشخصيات المتقدمة ليست غريبة بقدر ما هى متنوعة، ففي المسرحية الأخرى: «عفريت الصورة» عدد لا بأس به من الشخصيات الغريبة حقاً. فيها ساحر مغربى،

وفيهما كامل الذى يسرق عصا السحر من المغربى ويجلس بدلاً منه يستقبل العملاء، ومنهم «الماسة» الفشار الذى ورث عن أبيه مخزوناً من الماس يملأ شوناً كاملة، والذي بحث عن أصغر ماسة يضعها فى رقبة جدى أثير لديه فوجد قطعة طولها ثلاثة أمتار وعرضها ستة أمتار.

ومنهم السقا الذى يشكو من امرأة طلبت إليه أن يملأ زيرها بالماء، فدخل بيتها، وصعد أول درجة ثم درجة تالية والتفت فوجد الماء محمولاً على ظهره، بينما اختفت القرية..! ومنهم الأفندى الذى طلب إلى الساحر أن يكتب خطاباً إلى أبيه يسأله فيه أن يبنى له بيتاً مكوناً من خمسة عشر طابقاً به عشرون مرحاضاً فى الدور الأول، ومثلها فى الدور الثانى وهلم باقى الأدوار مع تفاوت فى العدد هنا وهناك حتى يصل العدد إلى خمسة وسبعين، ثم يعود الرجل فيطلب خفض العدد تدريجياً حتى يستقر الرأى على واحد. ومنهم شخص يدعى للساحر أنه كان يأكل بيضة نصف مسلوقة فوضع يده فى قلب البيضة فدخلت الذراع مع اليد داخل البيضة. وحدث الشئ ذاته لليد والذراع الأخرى. وسدد وجهه إلى البيضة ليرى أين ذهب ذراعه فدخل دماغه أيضاً. وحاول أن يجذب دماغه فوجد جسمه كله قد دخل البيضة. وهو يطلب إلى الساحر أن يخرج من البيضة! ومنهم مدير شركة المياه الذى كان يفتش على الصنابير فدخل إحداها، وهو يطلب إلى الساحر أن يخبره فى أى صنوبر هو الآن!

وتنتهى المسرحية بعد أن «يطلق» الساحر الشخصيات جميعاً وبأمرهم بأن يكونوا فيما بينهم قطاراً، فمنهم من يصفر ومنهم من يقرع الأرض برجليه، ثم ينجيهم من السحر، ويخرجون.. وتنتهى المسرحية بتهديد من أحدهم، وهو الأبخاضى، لكامل بأن يقتله بالسيف، فيخرج كامل هارباً.

الجو هنا جو ألف ليلة، بما يحوى من عفريت يضع نفسه فى خدمة الساحر المغربى، ثم كامل من بعد، وبما تحوى المسرحية من بنات غزلات جميلات وواسعات الحيلة معاً، يتغلبن بداهتهن على مكر الساحر المغربى. كما أن تكوين المسرحية ذاته، تكوين مسطح، تتوالى فيه الشخصيات الواحدة وراء الأخرى، كل لها حالة وحكاية على نحو ما يحدث فى ألف ليلة أيضاً. نضيف إلى ذلك الخيال الجامح، ذا الطابع الكاريكاتورى، وهو أيضاً غير غريب عن ألف ليلة. أما الألفاظ الصارخة والبذيئة فهى من تراث المسرح^(١) الشعبى من عهد ابن دنيال حتى الآن، وقد شكك ادوارد لين من بذاة ألفاظ عروض الشوارع وحركاتها الداعرة. ويبدو أن هذا هو الذى دعاه إلى اعتبارها غير ذات موضوع، فأهمل - لسوء الحظ - وصفها بالتفصيل.

على أن من الواجب أن ننبه إلى أن كثيراً مما يعتبر اليوم نابياً لم يكن كذلك منذ نصف قرن. ذلك أن الأعضاء المستترة للجسم والإشارة إليها، وذكر العملية الجنسية ليس موضع حظر صارم فى حياة الطبقات الشعبية، مثلما هو فى حياة الطبقة الوسطى مثلاً.

(١) هى كذلك من تراث الكوميديا الهابطة ابتداءً من اليونان.

وعلى هذا نجد في مسرحيات الارتجال إشارات صريحة لأجزاء الجسم. ففي لوكاندة باريس يذكر المقابل الدارج لكلمة مؤخرة أو ريف، وإن كانت الإشارة إلى جسم فأر وفي «الصندوق»، يذكر النص كلمة طيلة، وهي المقابل الشعبي لغشاء البكارة. وفي تنوع آخر على نفس النص، يشار إلى العضو التناسلي للمرأة على أنه كالون، ويشار إلى العضو المذكور على أنه مفتاح.. وهكذا.

أما فصل «خياطة وخياطة» فإن المدلول الجنسي الذي يعلق - في الاصطلاح الشعبي - بلفظي العنوان، يستخدم وسيلة للإيحاءات والإشارات الحسية. والفصل يدور حول بنت عاشقة، ومحاولات عاشقها المتعددة للقائها رغم مقاومة أبيها وخادمه كامل. أما العاشق فيتنكر في هيئة خياط ويغازل الفتاة، وينجح في أن يدخل البيت بتعلة وراء أخرى. ولكن الإشارات الجنسية^(١) والإشارات الداعرة تعد قليلة بالقياس إلى عدد الفصول المسرحية التي وصلتنا عن جورج دخول وغيره. والواقع أن الفنان يهتم بالمهارشات الجنسية كوسيلة لعرض مسرحي ناجح، أكثر من اهتمامه بها كوسيلة للإثارة.

ولعل أطف وأرق مثل على تفنن الجنس ووضعه في خدمة عرض مسرحي حي هو أقرب ما يكون إلى الألعاب المنزلية ما نجده في فصل «الجزمجي»، حيث تدور فعلاً الألعاب المنزلية بين فتاة عاشقة وبين الخادم كامل، يلعبان أولاً الورق ثم بالكرة ثم لعبة أم عميش وهي مزيج من الاستغماية والفزوة، كل هذا تمهيداً لدخول عاشق الفتاة البيت، رغم مقاومة أهلها.

أما الشتائم الفردية، والشتائم المتبادلة (الردح)، فتظهر بوضوح في فصلي «الجزمجي» وما وصلنا من وصف لدور المزين في الفصل الذي يحمل نفس الاسم.

في «الجزمجي» يقف الجزمجي يشكو الزمان، ويروي كيف أن حاله قد ساءت، فبعد أن كان صاحب مصنع، أصبح على «طرايط الفقير» وقجأة يدخل عليه عجوز بالطريقة الاستفزازية التالية:

عجوز: إيه. فلقت الحيطان. قلعت البيبان. قلقت الجيران يا ابن الحرام. يلعن أبو حلمة نبتة مشمشة تفاحة برقوقة مناخيرك.. يا يا. (يوصل الشتائم عن طريق التمثيل الصامت. يحرك وسطه ويهتز).

الجزمجي: (يتعجب)

عجوز: (يعيد المشهد مرتين)

الجزمجي: يا عم العجوز.

عجوز: جاك عما الديب.

الجزمجي: يا ابريا العجوز.
عجوز: جاك بو.

(وهلما، وكلام من هذا القبيل)

وللشتائم دائماً قيمة ترويحوية نفسية، تخفف الضغط عن المتفرجين، كما أنها تكسر جمود الأدب الذي يضطر الناس إلى التزامه طيلة اليوم. ومن هنا يحسبها المتفرج دائماً بالضحك العالي. فهي تعبر عن رغبة مكبوتة فيه في أن يتناول الأشخاص والأشياء بسباب يشفى غليله. وهذا ما يفعله الفنان نيابة عنه، ودون أن يفقد المتفرج احترامه لنفسه ولا احترام الغير له.

أما الردح فهو تطوير للسباب الفردي إلى مباراة عامة في التراشق بالألفاظ. وهو يجمع بين لذة التنفيس الفردي الذي تقدمت الإشارة إليه، وبين لذة تتبع الفعل والفعل المضاد التي تمارسها جميعاً في المباريات، بما في ذلك من ترقب وإثارة يخلقها توقع أن يكون الفائز الواحد أو الآخر من المتبارين. والردح أكثر ما يكون إمتاعاً حين يأخذ شكل التراشق العام بين عدد من المشتركين، مثلما يحدث في آخر فصل «المزين». وصل إلينا من هذا الفصل وصف دور «الأفندي»، فيه. ومنه نتيين أن هذا الأفندي تاجر مجوهرات غندور، وقع في غرام صبية. ويبدو أيضاً أن هذا الأفندي متزوج وأن زوجته تخونه مع شخص يدعى سعيد بك. وفي نهاية الفصل يكون الغندور قد التقى أخيراً بالفتاة التي يهاها بتدبير من الخادم أمين (أو كامل) وتكون زوجة الغندور قد التقت بعشيقها سعيد بك أيضاً بتدبير من أمين. ثم يجمع الخادم بمكر وعبط معاً بين الشخصيات الأربعة على المسرح ويكشفها لبعضها، فيحدث شجار عام تشترك فيه الرجال والنساء. ويأخذ الشجار شكل ردح، الكلام فيه متروك لمحصل الشتائم الذي يحتفظ به ممثل الارتجال.

هنا يؤدي الردح وظيفة درامية محددة، ويحقق نتيجة منطقية لما سبقه من كشف الشخصيات جميعاً. أما وقد وضع الآن أن الزوج والزوجة كلاهما يخون الآخر وأن البنت والعشيق لا يقلان في السوء عن الزوج وزوجته فإن السباب العام هو التصرف الوحيد الباقي أمامهم جميعاً. أنه حكم عام يصدر من المؤلف ضد شخصياته. ويوافق عليه المتفرج بكل ارتياح.



نتنقل بعد هذا إلى ما تعكسه نصوص مسرح الارتجال من تصور شعبي للمسرح، كمكان للعرض ووسيلة له، ثم كنص يتوسل به لإقامة عرض مسرحي ناجح، ولا يعتمد عليه كلية في إقامة هذا العرض. ولنبدأ بمشاكل النص.

فالنص في مسرح الارتجال غير ثابت، وإنما هو متغير حسب الظروف المحيطة. لهذا نجد للفصل الواحد أكثر من نص، تحوي فروقاً أو إضافات. هناك مثلاً فصل اسمه «أمير الحج»

(١) الإشارات الجنسية واستخدام الفاكهة كالموز والتفاح والكثير رموزاً لأعضاء الجسم المستترة والظاهرة موجودة بوضوح في فصل «ملعوب الكأس». وفي بعض النصوص تستخدم اللوبيا والفاصوليا رموزاً للتحلل الخلقي.

يحكى عن ملك يخرج لأداء الفريضة، ويترك الحكم لزوجته، فيخلو لها الجو للاستمتاع بعشيق. فبعد أن تنتهي حوادث الفصل تأتي ملحوظة ذات دلالة، يقول فيها المؤلف، أو الممثل ما يلي: «بدل توجهه (أى الملك) للحج، إذا كانت افرنكى يقولوا توجه للسياحة، وإذا لم توجد بنت لشيخ العرب موش ضرورى.

فليس المقصود حوادث أو مسرحيات بعينها، وإنما المقصود الأول أن تستمر اللعبة فى حدود خطوط عامة جداً، تسمح للمخزون من الشخصيات والمواقف بأن تظهر على المسرح. تسمح لكامل الخادم الأمين الماكر الفهلوى الغبى، مصدر الضحك الدائم بأن يؤدى عمله ويمتّع الجماهير. وتسمح لعاشقة من نوع أو آخر، زوجة كانت، أو فتاة خائنة أو مجرد مغرمة تسعى للحصول على حبيب، بأن تظهر للجماهير.

وتسمح لشخصية نقية وبريئة بأن تستدر عطف الجمهور، سواء كانت فتاة مغلوقة على أمرها، أم أميراً شاباً، أم زوجة ملك يستبد بها وزير خائن فى غياب زوجها فى الحرب.

ويدعم النص - أى نص - مخزون كبير من المواقف الجاهزة، والنمر المعروفة الصالحة لعدد كبير من المواقف. كما تسندها أشعار وحكم محفوظة، قد يحتفظ بها الممثل مسجلة فى مفكرة إلى جوار مفكرة الدور، أو يكتفى بحفظها. وهذه أيضاً تتحدث عن موضوعات ومواقف عامة تصلح للتضمن فى الأمكنة المناسبة من أى نص. ويحيل المؤلف مثله إلى هذه المواقف المحفوظة بإرشادات مناسبة مثل: «الخادم يعمل هزلياته المألوفة» - بطل حرامى الصفيحة. أو: هنا غرة (١) مألوفة - فى معرض الحديث عن شخص يموت. أو الأب يعمل أمور زعل وعباط، فى معرض التفجع على موت ابنه. والإشاراتان من فصل: خيانة الأصحاب. وقد وصلنا فى مخطوط مفكرة «خياطة وخياطة» وصف تفصيلى لنمر معروفة، جاء فى آخره تنبيه إلى أن دور العاشق فى هذا الوصف يصلح لفصلين آخرين هما «ملعوب الكاس» و «حرامى الصفيحة». وهذا هو الوصف.

* النمرة الأولى

العاشق: (داخلاً) ست بدبعة!

(١) من بين النمر المعروفة غرة تقديم الخادم القهورة لصادته. وقد ورد وصف تفصيلى لها فى الفصل المعنون: «الحرامية البحرية». وتبدأ النمرة بأن يطلب الضابط إلى كامل إحضار قهوة، فيحضرها أول مرة على مقشة، ويتحرك الضابط دون أن ينتبه فتحق الكنكة. ويحتاج الضابط على هذا وعلى استخدام المقشة، فيحضر كامل كنكة أخرى ويقربها من خد الضابط، فتلسعه فيتحرك منزعجاً وتقع الكنكة. ويحضر الخادم كنكة ثالثة على صينية، وأثناء تقديمها يتظاهر بأن البراغيث تقرصه، فيفتش على أحدها فى ملبسه ويدسه برجله ويجد برغوثاً آخر فيقتله، وثالث فيصهره بيده .. حتى يقرب الضابط ويذهب القهورة ويطرد الخادم.

وقد وردت إشارة إلى هذه النمرة فى فصل: «أبر الریش» على النحر التالى: هات قهوة يا كامل .. غر .. أما لسعة الكنكة على خدى. أو استحضارها على مقشة. غر معلومة.

كامل: (بصوت نسانى) مين؟

العاشق: كلفى خاطرك (يدير ظهره) قلبك هنا.

كامل: (يمسك سترته ويأخذها ويعدو العاشق وراءه)

كامل: (يعود إلى بيته ويضع السترة فى عبه وينظر إلى الناس) أحسن من عيئه.

* النمرة الثانية

العاشق: (داخلاً) أخذ الجكنة وأنا فقير (مخاطباً النظارة) لازم أعمل عليه ملعوب أجيب منه الجكنة وأخذ برسة على حسه. (يكون معه قبة يقف عند بيت حبيبته) ست بدبعة!

كامل: (بصوت نسانى) مين؟

العاشق: كلفى خاطرك. (يخرج كامل من الكواليس. العاشق يقمى ويكفى القبة على الأرض ويطبق بحرفها على الأرض بيده) امسك يا كامل. العصفور جوه. خمسة جنيه تاخذ بقشيش عليه.

كامل: إيه هو؟

العاشق: عصفور يساوى خمسة وسبعين جنيه.

كامل: البقشيش آخذه أنا وحدى.

العاشقة: طيب خللى بالك. (يدخل العاشق ويأخذ السترة ويمصص يغمه كمن يبوس ويظل مبتسماً حتى يصل إلى الكواليس الثانى. ينظر إلى كامل) أخذت جاكنتى يا طرطر؟

* النمرة الثالثة

العاشق: (عند باب حبيبته) ست بدبعة!

كامل: (يخرج إليه). مراده المسخرة. (العاشق يتكلم بهمة ونشاط) مالك يا ولد عاوز إيه؟

العاشق: فين ست بدبعة؟

كامل: عاوزها ليه؟

العاشق: وانت مالك؟ عاوز إيه؟

كامل: أنا وكيلها.

العاشق: ما دام أنت وكيلها كفاية. تقضى الغرض. بس الدور الوسطانى بتاعها فاضى وأنا بدى أجره.

كامل: (ينظر إليه طويلاً) مؤجره أنا يا مون شير.

العاشق: والفوقاني؟

كامل: مؤجره.

العاشق: والتحتاني؟ (يجرى. كامل وراءه يضربه)

كامل: والوراني (يصل العاشق الكوليس ويخرج) لازم استثناء هنا. (يخترقني وراء الكوليس)

العاشق: (يدخل) معلوم ما دام بأمشى بالعافية بيسمعنى. لازم أمشى بشويش (يمشى خطوة خطوة وكامل وراءه رجلاً برجل. يمشى العاشق خطوتين ويقفز عند التالية إلى الوراء فيقفز كامل إلى الوراء أيضاً. يحدث هذا ثلاث مرات) معنى أنا خايف من كامل افندى ليه، وده قريبه واحد غنى فى بلاد الترك ويعت له معنى ساعة وكتينة ذهب. فأول ما يقابلنى كامل افندى أقدم له الساعة والكتينة بتاعته. (يواصل المشى ويلقى الكلام إلى أن يصل إلى كوليس الخروج). سعيدة يا سى كامل.

كامل: (يقف مبهوراً ويرمى الصرمة) لازم استثناء هنا (يقف جهة الكوليس. يدخل العاشق)

العاشق: لا. أنا شايفك.

كامل: وأنا شايفك^(١).

هذه النمر وردت إشارة مقتضبة لها فى فكرة «خيطة وخياطة» على النحو التالى:

«نمر حضور العاشق أى الخياط وحضوره البيت ويخبط ويقول: بديعة فيخرج له كامل. النمر المعلومة وهى المشية، وقوله شايفك والآخر يقول له شايفك».

على أنها غر تقليدية معروفة، تصلح للخدمة كلما جاء عاشق فى أى نص، وأراد لقاء حبيبته، فتصدى له كامل معترضاً. نجد كامل فى الموقف ذاته ليس فقط فى ملعب الكأس وحرامى الصفيحة، بل وفى خيانة الأصحاب وفصل الصندوق (حيث يأتى لا عاشق واحد حسب، بل سلسلة من العشاق لمقابلة بديعة، ويبدو أن هذا اسم مثبت للعشيق).

وإلى جوار النمر التقليدية، يستند نص الارتجال إلى مجموعة من الأشعار فى موضوعات مختلفة، كالحماس والفخر والحزن وفعل الخير ومدح الملك وهجاء النساء، كما يستند إلى بعض الأزجال، وهذه كلها يلجأ إليها الممثل كلما قامت حاجة إليها. وفى كل الأحوال يعتبر مؤلف النص المرجل الموضوعات جميعاً قابلة لإعادة^(٢) الكتابة أو صالحة لاستقبال إضافات أو إلى المزاجية بينها وبين موضوعات أخرى، مثال ذلك فصل «ملعب الكأس» الذى يدور حول بنت

(١) هنا ترتبط شخصية كامل الحشرى بما هو متوارث من قديم عن شخصية العذول، الذى يجعل همه الأساسى التفرقة بين المحبين. وقد جعل فنان الارتجال من تدخل العذول، ليس فقط قتيلاً وتجسداً للضمير الاجتماعى، وإنما حول هذا التدخل أيضاً إلى موقف ثابت يستدر الضحك دائماً. بدأه جورج دخول بجملة: ما شاء الله، التى كان يفاجئ بها المحبين، وأخذها عنه باقى فنانى الارتجال.

(٢) فى فصل أبو الرشح عبارة توضح أن نقاشاً قد دار بين فنانى الارتجال، حدث بعده تعديل واضح فى مجرى =

بلغت سن الزواج، ولها عشيق، ولكن أباهما يرفض أن يصدق أن ابنته تحب. ثم تحدث سلسلة من المغامرات توقظ الأب من غفلته.

هذا الموضوع ذاته يعالج نص آخر يجعل من الأب ليس مجرد رجل غنى تزوج بحثاً عن الذرية، بل هو فى النص الآخر ضابط، يبدو أنه ضابط أجنبى، يلبس قبعة، وهو الآخر له ابنة فى سن الزواج، يرفض أن يصدق أنها تحب. الخ الموضوع واحد فى النصين، ولكن النمر الفكاهية مختلفة، وأن اشترك النصان فى بعض النكات التى يعتقد المؤلف أن لا غنى عنها. وهذا يدل بوضوح على أن الموضوع فى نص الارتجال ان هو إلا مناسبة للنمر والحركة المادية والنكات. وأن أى موضوع يوفر هذه المناسبة يصبح على الفور صالحاً للاستعمال.

ومن أمثلة الإضافات ما ورد فى نهاية النص الخاص بفصل اسمه يندوق من حاشية تقول: «يجوز وجود حرمة شلق تدخل على كامل وتعرفه أنها لها ولد وتريد وجوده بالمدرسة شرطاً تجرى معه مناوشة فلما كامل يقول لها هاتيه تحضر ولد عبيط يشتغل كامل معه ثم وأيضاً يشتغل معه البندوق معاكسات لبعضهم وفى آخر الفصل عند زواج فريد بالخداثة البندوق ينط على الحرمة الشلق ويوقعها فى الأرض ويركب عليها. ثم مضحكة حتى تكون القفلة حامية».

ومن أمثلة المزاجية بين موضوعين ما نجده فى نص: كامل وأولاده، حيث يعرض الجزء الأول متاعب الحياة أمام كامل فى مصر ثم ينتقل إلى الجزء الثانى وهو لوكانة باريس وهذا الجزء له وجود مستقل فى نص آخر. والنصان على أية حال - منفصلان تماماً، لا يصل بينهما إلا اقتراح من شريك كامل بالانتقال إلى باريس بحثاً عن عمل هناك.

على أن مؤلف النص المرجل يستند أيضاً إلى أشياء أخرى غير المواقف والنمر المعروفة

= الحوادث وفيما يؤديه كل ممثل من أدوار من هذه الأحداث. والنص يتعلق بضابط قائد له ابنة يحبها الخادم كامل، ولكنها تحب ضابطاً تحت قيادة أبيها. وفى البلدة التى يقيم بها الجميع، زعيم عصاية يحب البنت هو الآخر، ويسعى إلى اختطافها، وبعد معركة بين الطرفين، يهدم اللصوص بيت القائد ويحرقونه ويغرون. وتطاردهم الفتاة وحبيبها الضابط، ولكن الاثنين يقعان فى الأسر، فيخطف كامل ابن زعيم اللصوص ويتخذة هبنة، فيحدث تبادل للأسرى وعقبة مباشرة يغدر اللصوص بكامل. وهنا يدخل ضابط من أتباع القائد فيحدث عراك، يهرب أثناء كامل والبنت وحبيبها. ثم قضى حوادث الفصل.

وبعد المناقشة التى أشرنا إليها، حدث التعديل التالى، تشير إليه المفكرة كما يلى:

«أتفقنا على أن كامل عند غدر أبو الرشح به، تهجم عليهم بالضابط والعساكر عموماً، ثم يفر أبو الرشح برجاله منا. وأحد الضباط يطلب منى (المفكرة خاصة بالممثل الذى يؤدى دور القائد) أنه يمضى خلف أبو الرشح ليقتله هو ورجاله فأصرح له. ولما يتقابل مع أبو الرشح، يأسره أبو الرشح».

وبهذا التعديل لم يفر كامل ومن معه، وإنما فر رجال العصاية وزعيمهم. ولم يدخل الضابط المطارد، وإنما كان موجوداً مع القائد وخرج من المسرح للمطاردة. كذلك يدخل التعديل نوعاً من الحيوية والأثر الدرامى على تصرفات كامل قرب نهاية الفصل، فبدلاً من أن يطلب كامل الزواج من حبيبته فيعطى فتاة أخرى هى بنت رئيس العصاية فيقتل الأمر فوراً، محدثاً أثراً فكاهياً، نجده يجادل الأب ويوضح أنه خايف فى سبيل الفتاة بحياته، فيرد عليه الأب محاوراً ومقدماتاً بعض الخبيث، ثم يقبل كامل مصيره أخيراً.

والمتشابهة والأشعار المحفوظة. أنه أحياناً يستند إلى قدرة الممثل على التصرف، وإلى فطنته وذوقه الشخصي. فنجد في فصل: «خيانة الأصحاب» مثلاً، هذه الإرشادات المسرحية: «كامل يدي حركات بحسب ذوقه» و «كامل يرجع محله وهات يا كلام في الموضوع بحركة. بخفية. بخلاعة. لأن الكوميك يكون متحرك بحسب طالع الأقوال والنمر».



وإلى جانب النص، وما يعكسه من تصور للمسرح، يعتمد فنان الارتجال على مسرح بسيط، خالٍ من التعقيدات. ركيزته الأساسية الإيحاء بالمهمات المسرحية البسيطة: موائد. مناديل. مقاطف. ملابس محمولة أو تلبسها الشخصيات.

ومن أمثلة التخيل نأخذ ما يجري في فصل خياطة وخياطة. هذا هو العاشق يجري من كوليس لكوليس، ووراء مطاردة نشيطة من أب الفتاة ومن كامل. أخيراً يضرب العاشق مطارديه بالكف فيقعان ويعملان تابلوه (١) ثم يدخل العاشق ويدق الباب، فيقف الأب على كرسي وينظر إليه مخيلاً للجمهور أنه ينظر إلى العاشق من شباك علوى.

هذا عود - اضطراري طبعاً - إلى جوهر المسرح، الذي يقوم في الواقع على التوجه إلى خيال الجمهور، وحفز هذا الخيال للحركة، بحيث يقوم بدور إيجابى في خلق الصور واستحضارها، بدلاً من الاعتماد على رسام المناظر ومهندس الديكور، لتمثيل هذه الصور أمامه تمثيلاً واقعياً. فبدلاً من أن يوضع على المسرح شباك علوى يقول فنان الارتجال للجمهور: تخيلوه!

العود هنا اضطراري كما قلت، ولكنه ليس هذا فحسب. أنه جزء لا يتجزأ من تقاليد المسرح الشعبى التى تنبذ فكرة المتفرج السلبي المندمج فيما يشاهده، المصدق - مؤقتاً، وطول مدة العرض - أن ما يجري أمامه حقيقة وليس خيالاً. إن هذه التقاليد - على العكس - تصرح علانية، بل وجهاراً، بأن ما يجري على خشبة المسرح هو لعبة - تحاول، كما رأينا - أن تجعلها جهد الطاقة لعبة مسلية - وتدعو الجمهور إلى المشاركة في هذه اللعبة من كل سبيل.

لذلك لا يقوم حاجز ما بين المنصة والصالة في المسرح الشعبى، ويصبح شيئاً طبيعياً أن يتدخل المتفرجون في العرض. بل أن الممثلين أنفسهم يسعون إلى هذا.

في فصل «ملعوب الكاس»، يضايق العاشق الخادم كامل برسائل متعددة هذه إحداهما:

كامل يجلس إلى جوار الكوليس اليمين ويملا كاسه. يدخل العاشق دون أن يراه كامل فيشرب

الكأس. كامل يمد يده للكأس ويضعها على فمه فيجدها خالية. ينظر إلى ولد بسيط متفرج جالس أمامه:

كامل: أنت شريته. آه يا حرامى. منيش قاعد فى الحتة دى. (وينتقل إلى جهة مقابلة، فيحدث له الشئ ذاته. يعود إلى الناحية الأولى ويخاطب المتفرج الصغير). أنت لسه قاعد هنا. وأنا ما قعدش هنا.

ولنا أن نتصور ما يمكن أن يثيره هذا التوجه إلى الجمهور من ضجة وتعليق، ونكات، بعد أن فتح فنان الارتجال الباب على مصراعيه وقال للجمهور في الواقع: تفضل. مثل معنا (١).

بعد هذا يعتمد الفنان على الأسماء الهزلية لشخصياته، وعلى ملابس هزلية يرتدونها، لتستحث الضحك. ففي فصل كامل وأولاده، تنادى زوجة كامل على أولادها الثلاثة بأسماء هزلية (لا يوردها النص) فيخرج إليها هؤلاء لابسين ملابس هزلية (لا يصفها النص)، غير أن ثمة نصوصاً أخرى يأتى فيها ذكر أسماء هزلية مثل بعجرة وشكلضم، وشكلضمة.. الخ

أما الملابس الهزلية وطريقة استخدامها، فقد ورد وصفه لهما في فصل النقاش. وفيه حوار بين كامل وبين نقاش يدعى أمين، يصف فيه الآخر كيف أنه سافر إلى باريس وشاهد هناك التشخيص، ثم يدعو كامل لمشاركته في فاصل تشخيصى على النحو التالى:

يحضر أمين ملابس يكببها فوق مؤخرة كامل، ثم يلبسه جلباباً نسائياً، ويضع على رأسه طرحة، ويخلع كامل الطربوش، ويضعه على ثديه الأيسر من داخل الهدوم. ويسأله صديقه ما هذا، فيقول ثدى. ويسأله: وأين الثانى فيقول كامل: معمول له عملية. ثم تدور بين «الاثنين» مناقشات عظيمة، يمكن تخيلها، والنص لا يصفها.

وفي فصل البندوق ورد هذا الوصف للتلميذ العبيط بندوق: يخرج شخص وجهه منقرش بالبوية الحمراء. والسودا، والبيضاء، وحافى وفي رقبته مقطف.. به كرات وفجل ولقت وعيش وجبنة ولبن وسجائر. وهو يأكل من هذا وهذا ويجعر ويقول لأبيه: هات مليم عشان اشتري طعمية.

ثم يأتى من بعد هذا استخدام فنان الارتجال للشخصية المثبتة المتكررة، مثل شخصية الخادم كامل، والشخصية النمطية التى تظهر بين نص وآخر ولكنها ذات وجود دائم في عائلة الكوميديا المرتجلة. شخصيات مثل الأبخاضى والعاشق والفتاة اللعوب الواسعة الحيلة، والزوجة العاشقة المتظاهرة بالبراءة، واللص، والضابط، والمملك، والوزير والأب العنيد.. والعائق.. الخ.

(١) في فصل اسمه بعجرة. يحدث صدام مادي بين الممثلين والمتفرجين إذ تقضى الارشادات المسرحية بأن يتدحرج المجرعان: «أبو بعجرة، وأم بعجرة.. حتى يقعا على الناس».

(١) أى يكتئان لحظات دين حراك، على شكل لوحة فنية تمثّلها فى الوضع الذى انتهيا إليه.

وهذه كلها شخصيات جاهزة، لا يتعب فنان الارتجال فى خلقها، وإنما يد يده فيخرجها من المخزن ويدفع بها إلى العمل، تماماً كما يفعل فنان الأراجوز أو العرائس. وهى بالقياس إلى كامل، تعد شخصيات مساعدة، همها الأول أن تعطى هذا الأخير فرصة المتوالية للتنكيت والهذر والسخرية والقيام بألعاب الكباريه والحواة. إن كامل هو ابن البلد الذكى، الغبى، الطيب، المكار، الحشرى، اللامبالى، الذى لا يمانع فى أن يستقبل الهدايا من المشتبه بهم، وإن كان له فيهم رأى لا يتغير. ثم يعتمد الفنان بعد هذا كله على عنصر الرقص والغناء لزيادة امتاع الجماهير، كما يحدث فى فصلى: لوكاندة البرية، وشكلضم وشكلضمة، حيث يدعى «اللاتية» لمصاحبة الرقص، ترفيهاً عن النزلاء فى «اللوكاندة»، ولزفة العروسة فى: «شكلضم».

وفى فصل الصندوق، تقيم الشخصيات فيما بينها حفلاً ترفيهياً يغنون فيه أغنية شعبية هى: «بيضة بيضا بيضانا ليش على حردانه».

وفى فصل الصندوق، تقيم الشخصيات فيما بينها السرد على الضباط فيقيمون حفلاً يرقصون فيه رقصة الدلوكة، وينتهاز كامل فرصة انشغالهم لخطف ابن رئيسهم.

وفى فصل: ملجأ الايتام المنسوب الى محمد كمال المصرى «شرفنطح» يدور مشهد بين كامل وزوجته التى هى بسبيل الوضع ولا تجد دجاجاً تأكله كما هى العادة الشعبية. يذهب كامل الى بائع الدجاج، فيجرب بينهما حوار على وزن أغنيتى ياسلام على اللفة و«اياحه» ويشترك فيه الجوق:

كامل: انتعها ياربى، وفرح قلبى، واجبر بخاطرى وأبيع العدة.

الفروجى: فراخ بداره، يا ولاد الحارة. أكل الامارة خدوا لكم فرخة. يافراخ، يافراخ بدارة.

كامل: عم يافراخانى، فراخك عجبانى!

الفروجى: أوكل م الضانى، يافراخ، يافراخ بدارة.

كامل: فرجنى الجوز ده. عم يافراخانى؟

الفروجى: أدى جوز فيومى، أكبر م الرومى. يا فراخ، يافراخ بدارة.

كامل: وكمن ده ياعم يافراخانى؟

الفروجى: عشرين قرش.

كامل: صلى ع النبى. زيد النبى صلا. عشرة صاغ.

الفروجى: يفتح الله .

كامل: (يسيب الفرخة تطير)

الفروجى: فراخى ياناس!

الجوق: لا لا لا لا.

الفروجى: حوشولى فراخى!

الجوق: لا لا لا لا.

الفروجى: دا أنا راجل عاجز.
الجوق: لا لا لا لا.

(شوية هنك على وزن: اياحه).

وواضح من هذه الأمثلة أن فنان الارتجال ينظر إلى مسرحه على أنه عرض شامل لفنون عديدة. وفى المثلين الأول والثانى يهدف الفنان إلى مجرد إمتاع رواده، أما فى المثل الثالث، فإنه يسند إلى الرقص وظيفة أخرى إلى جوار الإمتاع، وهى تلهية اللصوص، وصرف أنظارهم.



نتنقل بعد هذا إلى الحديث عن موقف مسرح الارتجال - كما يتضح من خلال فصول جورج دخول - من المسرح المكتوب. لقد اتخذ مسرح الارتجال من المسرح المكتوب موقفاً مزدوجاً، فهو اعتبره مصدراً لموضوعاته، سواء فى ذلك الهزلى أم الجاد، وهو فى الوقت ذاته جعله هدفاً للمحاكاة الهزلية والسخرية. وهناك دلائل قد تشير إلى تأثر فصول جورج دخول ببعض مسرحيات صنوع مثل مسرحيتى: الصداقة، والعليل.

فى المسرحية الأولى فتاة سافر ابن عمها، الذى تحبه إلى إنجلترا، ولم يصلها منه رسالة فهى ملهوفة عليه، تبيت وتصبح ولا هم لها إلا تلمس رسائله - دون جدوى. وهذا الموقف ذاته، مكتوباً بطريقة أكثر حيوية وكوميديّة، تجده فى مستهل فصل: خيانة الأصحاب. وفى مسرحية العليل، نجد فكرة الطبيب الذى يدخل فى رهان مع مريضه على أنه إذا شفى، فقد وجب على المريض أن يزوجه أخته «التي يحبها شخص آخر وتحبه هى بدورها». ثم استغلال لهذه الفكرة فى فصل اسمه: «نمرة واحد ونمرة اثنين». حيث يدخل العاشق فى رهان مماثل مع الأب على أن يشفى ابنته فى مقابل أن يتزوجها؛ فعلاً تشفى البنت ويتزوجها العاشق المتظاهر بأنه طبيب.

وعلاوة على هذا ربما يكون جورج دخول قد أفاد فى فصل: المعلم التعميس^(١) من تقليد الضحك من اللهجات المختلفة والمشارب المتنوعة للشخصيات. وهو التقليد الذى اتبعه صنوع فى كثير من مسرحياته، وأخص بالذكر منه: «ابو ريدة، وكعب الخير». وإن كان التقليد متبعاً من أيام ابن دنيا.

ولكن أوضح مثل على الالتقاء بين مسرح الارتجال وبين المسرح الجاد ما نجده فى حالة مسرحية «عفيفة» التى اقتبس موضوعها «أحمد ابو خليل القباني»، وجعل منها مسرحية أدبية شعرية غنائية، تملأ بالأحداث الفاجعة، وتنتهى بالنهاية السعيدة التى يصير عليها

(١) راجع المسرحية فى الأدب العربى الحديث. دكتور محمد يوسف نجم، ص ٤٣٨ - ٤٣٩.

الجمهور دوماً. وتدور مسرحية عفيفة حول الصراع بين عفة البطلة، وبين خسة وشهوانية الأمير سليم. ذلك إن الأمير على - زوج عفيفة - يخرج للحرب، لنجدة صديقه وحليفه الأمير زهير، بعد أن استجار به هذا الأخير من عدوان وقع على أرضه. ويقرر الأمير على أن يجعل الأمير سليم نائباً عنه فترة غيابه، وأن يولييه الأحكام، فما أن يسافر الأمير على حتى يكشف الأمير سليم عن غرام يتأجج داخله نحو الأميرة عفيفة. ولكن الأميرة تصد سليم، برفق أولاً، ثم بعنف بعد ذلك، فلا يزيد هذا إلا رغبة في امتلاكها، ويقرر أن يكرهها على وصاله إكراهاً. فلما تنأى، يودعها السجن، بحجة أنها زانية، خانت عهود زوجها. ثم يستصدر من الزوج الغائب إذنًا بقتلها وقتل وليد لها، أمحبته في السجن، ويأخذها جلاذان فعلاً لينفذ فيها الأمر. غير أن السيفيين تأكداً من براعة الأميرة، فتركها في مكان غير آهل، تحت رحمة الأقدار، ولم ينفذ فيها قرار الإعدام. وكان الله لطيفاً بها، فساق إليها شاة عاشت على لبنها وصوفها هي ووليدها. ثم يعود الزوج ويعلم بالقصة، فينقذ الزوجة والولد، ويقتل نائبه وتنتهي المسرحية باجتماع الشمل، وانتصار الحق على الباطل.

هذا ملخص للقصة كما وردت في مسرحية القباني.

أما فنان الارتجال فإنه اتخذ من البداية موقفاً من القصة، فقرر أن يحيلها إلى هزلية، وسماها «رواية جنيفاف الهزلية» ومن ثم أدخل عليها تعديلات محددة تخدم غرضه. فأولاً وقبل كل شيء أدخل شخصية الخادم الهزلي كامل، وزوجته شكشوكة، وأدخل على الحوار ما يضمن لكامل أن يقوم بوظيفته الكوميديّة التقليدية من سخرية من الأكابر، ومفارقات يستحدثها بين واقعهم وواقع الشعب، وهذا كله سوف نعرض له لاحقاً.

ومن بعد هذا عدل الفنان في خطوط القصة بما يجعلها أكثر قبولا لدى الشعب، وأجدر أن تشعل خياله. تبدأ المسرحية بالملك وحاشيته وزوجته. الملك يشكر الله، ويسأل وزراءه عن أحوال الشعب، ويأمرهم بالعمل على راحته ومنع الظلم وغلاء الأسعار. ثم يثنى على زوجته.

وهنا يدخل عليه رسول نبأ فحواه أن الملك ييلمان أغار على البلاد، فيقرر الملك أن يخرج لقتاله، ويصر على أن يفعل هذا بنفسه، لأن والده أوصاه بأن يخرج في أول حرب تتعرض لها البلاد، فهذا أدعى إلى أن تهابه الرجال.. وفعلاً يولي الملك وزيره نائباً له، ويخرج. ويخلو الجو للوزير، فيراود الزوجة عن نفسها ويهددها بالويل إن لم تستسلم. تستنجد هذه بكاتم السر وتسلمه خطاب استغاثة إلى زوجها، ولكن الوزير يكتشف الأمر ويطلب الخطاب فيرفض كاتم السر ويخرج من لدنه ليموت من بعد بطعنة من الوزير. وتصر الزوجة على عفافها، فينشر الوزير فرية في السراى مؤداها أن علاقة تقوم بين الملكة وبين كاتم الأسرار، ومن ثم توضع الزوجة في السجن. ويقرأ الوزير من بعد أمراً من الملك الغائب بإعدام الزوجة، فيأخذها سيفاوان إلى البرية لقتلها هي وولدها، أما أحد السيفيين فقاس. والآخر حنون. فيقع بينهما نزاع حول من يقتل أولاً: الزوجة أم ابنها. فيصر السيفان الحنون على أن يجيب الأم إلى طلبها بأن تقتل هي أولاً، حتى لا ترى ابنها يذبح أمام عينيها.

ويحاول السيفان الحنون أن يقتل الملكة فتفشل محاولته ثلاث مرات، مما يدعو إلى القول بأن هذا دليل على أن الزوجة مظلومة. ويدعو إلى العفو عنها. ويقع بين السيفيين نزاع جديد، ويدفع القاسي بأنه لا مفر من قتل الملكة لأن الوزير طالب - كدليل على موتها - بزعجاجة من دمها، ويأحدي عينيها فيرد السيفان الحنون بأن من السهل قتل كلبة السيف القاسي المسماه فلورا، واستخدام دمها وإحدى عينيها. ويثور القاسي مفضلاً أن تموت الملكة على أن تهلك كلبته. ولكن الحنون ينتصر، ويقتل الكلبة، بين بكاء السيف القاسي، ثم يؤخذ على الملكة عهد بالآ تبارح مكانها.

يصل الملك من الحرب منتصراً ويعلم من كامل بما دبره الوزير من مكر، فيقبض على الوزير ويسجن. ثم يخرج الملك للصيد، ترويحاً عن نفسه، بعد أن كاد الكمد يقتله، ويطارد غزالة فإذا بها تتجه إلى مغارة. ويقترب الملك من المغارة فيرى شبحاً عارى الجسد إلا من فروة. ويخاف الملك ولكن الشبح يد له يده بشئ يعلق بسيفه فإذا به خاتم الملك الذي سبق أن أعطاه للملكة.

ويعود الشيتان إلى القصر، وتحدث مواجهة بين الوزير والزوجة، وتظهر الحقيقة كاملة فيرتقى الوزير على قدمي الملكة طالباً العفو، فتتأثر وتعفو عنه، ويتأثر الوزير بدوره من رحمة الملكة فيقتل نفسه. ثم يظهر رجلان مقنعان، وحين يرفعان قناعيهما نعرف فيهما السيفيين. أما الحنون فيمنع وساماً. وأما القاسي فيقول: ما فعلت إلا أن نفذت أمر الملك. فينال هو الآخر وساماً. وبهذا تنتهي «رواية جنيفاف الهزلية».

وواضح من هذا الملخص أن النص^(١) الشعبي أكثر قرباً إلى خشبة المسرح من النص الأدبي الذي كتبه القباني. إن تهمة الزنا التي يلصقها سليم الصاقاً، وبغير تبرير بالملكة، يجعلوها النص الشعبي بقصة قصيرة حول علاقة بين الملكة وكاتم الأسرار، ثم يبتكر حادثة الخطاب وما يلي من صراع وقتل، كى يدعم الحادثة في أذهان وأبصار متفرجيه. فضلاً عن أن مسلك الزوجة في النص الشعبي أكثر معقولة، فبدلاً من أن تكتفى بالتفجع، تحاول إفهام زوجها حقيقة ما يحدث.

كذلك يجعل النص الشعبي من السيفيين شخصيتين أكثر حياة عن نظيريهما في نص القباني. فبدلاً من أن يكونا مجرد أداتين للإعدام يدير بينهما صراعاً، بعد أن أضفى على الواحد صفة وعلى الآخر صفة مناقضة. ثم دعم هذا بقصة لافسة للنظر حول دم الزوجة ودم الكلب، وأحداث مفارقة بين قيمة الملكة وقيمة الكلبة عند السيف القاسي. ثم أدخل السيفيين من بعد مقنعين، وأجرى مشهد توزيع الوسامين بما فيه من جذب قصصى وبصري، وما يحمله

(١) من الواضح أن هذا النص يعتمد في حوادثه على مصادر متعددة، منها الخيال الشعبي الصرف، ومنها مسرحية «عفيفة»، كما كتبها القباني. ومسرحية جنيفاف التي ترجمت ونشرت بالاسكندرية عام ١٩٠٣ - راجع تقديم محمد يوسف نجم لنصوص القباني - بيروت - ١٩٦٣.

من منطق لا يقاوم، يتقدم به السيف القاسى وينال من ورائه وساماً هو الآخر.

فالنص الشعبى للقصة أكثر تقبلاً لفكرة المسرح، وأجدر أن يستحوذ على عواطف الناس. غير أن الفنان لا يكتفى بهذا، وإنما يدخل عليه تعديلات وتحسينات نعلم بها من النص الذى وصلنا. ففى الملاحظات التى وردت بعد انتهاء النص نعلم أنه من المفروض فى الفصل الأول أن يسأل الملك عن كامل، فيدخل هذا ليسأله الملك:

الملك: أين كنت؟

كامل: يا مولاي كنت ماشى بجوار الكرار فسمعت صائح بالمطبخ فدخلت المطبخ وجدت الطباخ خطفته قطة.

ونعلم أيضاً أن الملك يغنى قصيدة حماسية عند خروجه للحرب، فيرد كامل بقصيدة هزلية مثل: «واشوق قلبى لحرب» وهى قصيدة ترد فى الجزء العاشر من الفصل الأول من مسرحية القبانى ويلقبها أحد القواد. وأغلب الظن أن كامل كان يلقى قصيدة تحاكيها محاكاة هزلية، كما يحدث عادة فى المسرح الهزلى. وعندما تبكى الملكة بعد تهديد الوزير لها، يدخل عليها كامل ويبكى هو الآخر بكاء مختلفاً، أى مضحكاً، كما تقول ملاحظة، وحين ينشر الوزير فرية العلاقة بين الملكة وكاتم السر، يندفع الجميع يؤنبون الملكة، ويؤنبها كامل بطريقته الخاصة - يؤنبها - كما تقول ملاحظة - «بتلون ويفارق على الحالة الحاضرة» أى يتصرف بطريقة هزلية ويلقى نكاتاً تمس الواقع الذى يعرفه ويعانى منه المتفرجون. وحين تستدعى زوجة كامل المسماة شكشوكة زوجها إلى السجن بناء على طلب الملكة، لا يتورع كامل عن الهذر فيقول:

كامل: لا بأس عليك يا مولاتى قد أصبحت من أرياب السوابق.

شكشوكة: عيب يا كامل، الملكة حزينة.

الملكة: أقسم لى يا كامل بأنك لا تخرج سرى لأحد إلا للملك فقط.

كامل: (يضع يده على شكشوكة) وحق البلاط الشكشوكى وملابسها الملوكى، لك ما طلبت.

الملكة: (تكتب خطاباً) هذا داخله سرى فلا تسلمه إلا للملك.

كامل: ربما يا مولاتى لا يصدقنى الملك!

الملكة: (تسلمه جواهر أهداها لها الملك ليلة الزفاف) وهذه أمانة ثانية^(١).

كامل: (يرى المولود فيحمله ويهنئه ثم يسلمه لأمه) ابنك رايج يضرب على جيبي.

وقبل ظهور أحد السيفيين فى البرية، يكتب كامل خطاباً مزوراً صادراً عن الملك يأمر فيه بالنعز عن الملكة، ويعرضه على السيف، الذى يضاهى إمضاء الملك الحقيقية بالإمضاء المزورة ثم يقول:

السيف: الملك كاتب عند حضور كامل اقتلوه.

كامل: (يفر هارباً)

أمثال هذه اللمسات الهزلية لا يتردد الفنان الشعبى فى أن يدخلها على النص، أى نص، ما دامت تخدم غرضه، وهو خلق العرض الحى، الذى يجذب ويمتج.



فى المثل السابق وجدنا فنان الارتجال يستولى على نص متداول من المسرح الجاد المكتوب فيفيد منه، ويدخل عليه من التعديلات والتحسينات ما يحقق غرضه. ولكن الفنان لا يكتفى بهذا فى أمثلة أخرى، بل هو أحياناً يسخر سخرية واضحة من المسرح الجاد، ويحاكيه محاكاة هزلية. من ذلك ما جاء فى فصل خيانة الأصحاب، الذى تقدمت الإشارة إليه. فى هذا الفصل يفقد أب ابنته العزيزة، فيذهب للبكاء على قبرها هو وكامل، ويدور بينهما المشهد الهزلى التالى:

الأب: وأأسفاه عليك يا بنتاه.

كامل: آه يا خراب بيتناه.

الأب: وامصبيتاه عليك يا بنتاه.

كامل: آه يا قصف عمراه.

الأب: وابلوتاه عليك يا بنتاه.

كامل: وانتف لحيتاه على والداه. (بعد مناوشة) قوم يا معلمى نروح وصبر نفسك!

(يخرج الأب وهو محنى وزعلان جداً)

السخرية هنا من المسرح الجاد عموماً، ومن تقليد البكاء على القبور، ومن لغة هذا البكاء، ومن فكرة الحزن الأبدى الذى لا ينتهى. هذا الحزن الذى يحدث كامل بينه وبين مطالب الحياة مفارقة واضحة حين يقول مردداً لغة الواقع: قوم يا معلمى نروح وصبر نفسك!

لا مفر من ترك البكاء والعودة إلى البيت.

وقد أصبحت السخرية من المسرح الجاد جزءاً لا يتجزأ من تقاليد المسرح الساخر. نجد أمثلة من هذه السخرية فى نصين آخرين من النصوص المنسوبة إلى فنان الارتجال محمد المغربى وهما: اللقيط وسنبل. فى اللقيط، بعد حوادث طويلة عريضة، يتزوج شاب - دون أن يدري - من أخته، ثم تنافس أسرته وخادمها كامل بهذا السر الخطير، فيدور المشهد التالى الذى يحمل سخرية واضحة من مسرحية الفواجع، والطريقة التى تنتهى بها أحياناً بقتل الشخصيات جميعاً:

كامل: (الشاب) أختك مراتك، وأمك حماتك.

الشاب: آه، أجوز أختى؟ لازم أموت نفسى. (يضرب نفسه بسكين ويموت).

(١) يسمى كامل بطعمه التقليدى إلى الاستيلاء على الجواهر.

قد اقتبس من الأول. ولجئ عفيفة التي قدمها جورج دخول اقتباساً من القبانى تظهر باسم ويحاول السيف الحنون أن يقتل الملكة فتفشل محاولته ثلاث مرات، مما يدعو إلى القول بأن هذا دليل على أن الزوجة مظلومة. ويدعو إلى العفو عنها. ويقع بين السيفين نزاع جديد، ويدفع القاسى بأنه لا مفر من قتل الملكة لأن الوزير طالب - كدليل على موتها - بزجاجة من دمها، ويأخذ عينها فيرد السيف الحنون بأن من السهل قتل كلية السيف القاسى المسماه فلورا، واستخدام دمها وإحدى عينها. ويشور القاسى مفضلاً أن تموت الملكة على أن تهلك «ابن السيف» عند فنان ارجبالي آخر اسمه «حافظ حلمى الشهير بحافظ ليمون» الذى يسرد القصة، ويملؤها بالسجع ثم يقول فى ملاحظة على النص الذى كتبه بخط يده «هذه الرواية من تأليفى»!

ويستخدم فنان الارجبال النمر المعروفة بلا تخرج فى فصل وراء فصل. وقد تقدمت الإشارة إلى التنبيه الذى ورد فى آخر فصل: «خياطة وخياطة» من أن دور العاشق وغره تنفع فى فصلين آخرين هما ملعوب الكاس وحرامى الصفيحة، من فن جورج دخول.

فهذا محمد المغربى يكرر غمرة معروفة أخرى هى غمرة المناذرة على كامل وطلب الكرسي وإحضارها والجلوس عليها وما ينتج عن هذا كله من نكات وألعاب فى فصل: «الابن اللقيط»، و «سنبل»، و «زواج الأب قبل بنته». ولا يبالى فنان الارجبال أن يتحرك فى دائرة ضيقة من الحوادث وأماكن حدوثها.. ففصله، إما محلية الحوادث تدور فى رحبة أمام البيوت، بحيث يدخل إليها الممثلون من البيت أو يتركونها إليه. أو هى تدور فى قصور الملوك ابتداءً، ثم تنتقل الأحداث إلى خلاء أو منظر بحر، أو برية.

وكما أن بعض الشخصيات فى المسرح الارجبالي ثابتة فهناك أيضاً موضوعات ثابتة وخواتيم للفصول ثابتة، كذلك تمت حوادث دائماً تحدث فى فنادق، وفيها لصوص يقتحمون الفندق أو شخصيات تطرأ على الفندق مثل كامل وصديقه، أو كامل وابن الملك.. الخ. وهناك ثلاثة فصول كاملة عن حياة الفنادق فيما وصلنا من نصوص هما: لوكاندة باريس، لوكاندة البرية، فصل ينى.

أما الخواتيم الثابتة، فمثل عليها ما يحدث فى فضل: ابو الريش من زواج كامل من ابنة رئيس العصابة فى: الحرامية البحرية، فهذه زيجة ملائمة لخدم مثل كامل. ومع ذلك، فأحياناً ما يتزوج من أقارب رئيس العصابة شخصيات محترمة. ففى فصل: «اللس العاشق» تتزوج طبيبة من ابن رئيس اللصوص، بعد أن تمسك حبيبها بالزواج من الفتاة التى تعاهد وإياها على الود.

واللاحظ أن المسرح المرتجل - بوصفه مسرحاً شعبياً - يحترم الحب والزواج، والعقد بين المحبين ما أمكن. وكثيراً ما يؤخذ رأى البنت فيمن تتزوج ويؤخذ برأيها. وكثيراً ما يسمح لها بالزواج من حبيبها، بعد أن تثبت بسعة الحيلة أنها تستحقه.

ومن أمثلة الخواتيم الثابتة أيضاً إسداد الستارة على موت عام، أو عراق، يجده فنان الارجبال أوقع طريقه لإنهاء الفصل، دون تومت ولا التفات إلى معقولية.

ورغم أن مسرح الارجبال فى مصر قد قام - فى التحليل النهائى - نتيجة لتصور شعبى للمسرح موضوعاً، وأداءً، فإنه تأثر من حيث الحرفية بالمسرح الغربى فتجد النصوص تتحدث عن ممثلين يؤدون «تابلوه» ويخرجون ويدخلون من تون المسرح، كما أن هناك محاولات لاستخدام المهمات المسرحية أداة للإقناع مثلما يحدث فى فصل: «يد السوء المقطوعة» حيث يقطع الضابط يد لص، فيقول النص: «اليد هى جوائتى يكون فى يد اللص وعند صياحه: آه يمضى، أى لا يظهر بالمسرح. وبعض النصوص تتحدث عن مؤثرات مسرحية لا بأس بها من ناحية التقدم مثل النور الملون، والنار الصناعية.

وقد ربط الدكتور محمد يوسف نجم عند الحديث عن فن جورج دخول بين مسرح الارجبال المصرى والكوميديا دى لارتى، وافترض أن يكون المضحكون المصريون قد اطلعوا على أعمال الكوميديا دى لارتى، فقويت - بتأثير هذا الإطلاع - النزعة عندهم إلى وصف الحياة الشعبية واستخدام اللهجات الخاصة وسيلة للإضحاك^(١).

والربط بين الفنين أمر مشرع يمكن تبريره على أساس من نقاط التشابه العديدة التى تقوم بين الفنين مثل:

(١) المسرحية فى الأدب العربى الحديث - ص ٤٣٩.

= كامل يتوصيله، ثم يدور المشهد التالى فى بيت العمدة. يقول النص:
«يظهر رجل فلاح جئص جداً وخدامه مثله. بعد جملة فلاحى مع بعضهم يدخل عليهم كامل. يضحكوا عليه. بعد مناوشة يعطيهم الخطاب. الشيخ عاشور يعطى الجواب فقامه قانلاً خد هذا الجواب أجرى الوجرة اللى فيه. خدامه يقرأ الجواب. فيفرح عاشور ويتنطق:
عاشور: البنت حلوة يا وله؟
الخدام: حلوة جوى يا عم. يا شعرها يا عم.
عاشور: ما له يا وله؟
الخدام: حبال جمال
عاشور: وأنا شعرى يا وله؟
الخدام: ما له يا عم؟
عاشور: شعر خرفان.
الخدام: يا عنيها يا عم.
عاشور: ما لها؟
الخدام: عيون غزلان.
عاشور: وأنا عيني يا وله؟
الخدام: عيون صرصار.

الوقاد، وصبره الكبير على تحمل المشاق، ورغم أنه قد احتفظ من المسرح الشعبي بعدة عناصر أخرى هامة، مثل الحدوتة الشعبية والمغامرات وقصص الملوك، والأغنية والرقص، والتهكم العذب على المسرح الجاد:

آدى احنا أهو وآدى زغريبننا	اتكشكشنا ومليننا جيبنا
احنا ياييه بتسوع كيل له	بلا هملت بلا أو تلو
نبلف أحسن متفرج	بنرقص له ونتحنجل له
مدام شغلتننا فيها مكسب	خلينا فى تهجيصنا أنسب
دى الرواية الأدبية حالها	الى كلها مواعظ وحكم
يبكى يا أبسو زكية	يا خى جاتهم ألف نيله حزم

(لحن التمثيل الهزلى - مسرحية: «ولسه»)^(١).

وبالطبع، لم تكن المسألة مجرد أن على الكسار قد مال شخصياً إلى النص المكتوب، ولا أن الريحاني أعرض عن العمل فى كاهن: «أبيه دى روز» فى دور خادم بربرى. إن السبب الحقيقى أن مصر كانت قد دخلت مرحلة المسرح النظامى وأن هذه المرحلة كانت هى التعبير الأساسى عن خط تطور المسرح فى بلادنا.

بدأت المرحلة بوصول «جورج أبيض» عام ١٩١٠، أول فنان عربى يتلقى تدريباً نظامياً فى فن التمثيل. وتلاه ظهور «عزيز عيد»، أول مخرج يرى أن عمله فن قائم بذاته، ويؤمن بالتدقيق، وإجراء التدريبات المتصلة. ثم جاء من بعد هذا قيام فرقة رمسيس، أول فرقة عصرية ذات كيان صلب واضح. ثم أعقب هذا كله معمل لإخراج فنان المسرح، بدأه «زكى طليمات» فى الثلاثينيات. هذا إلى جوار ظهور المؤلف المحترم من أمثال توفيق الحكيم.

كل هذا، جعل الدفع فى جانب المسرح النظامى أقوى بكثير مما كان يمكن للمسرح الارتجالى الشعبى أن يبذله من جهد فى سبيل البقاء، خاصة والمجتمع كله يتطور فى خط قيام طبقة وسطى، تسعى جاهدة مخلصاً لخلق أدبها، وتأييد مؤسساتها، وتنشر فكرة الاحترام فى كل مكان، وترى أن من مفاخرها الواضحة أنها قد أسبغت الاحترام على المسرح وفنانيه، ونظرت إلى فنان المسرح على أنه عضو عامل فى المجتمع، وليس واحداً من الخارجين عليه.

وبالطبع كانت هذه مفخرة لا شك فيها، ولكن إحدى نتائجها السالبة أنها قضت على التلقائية فى المسرح، وأخرجت النشاط المسرحى الشعبى من دائرة الاعتبار، وسحبت الأرض

(١) التهكم هنا موجه على السطح إلى مسرح الريحاني. ولكنه فيما هو أعمق مسد إلى المسرح الجاد عامة، كما هو واضح من الإشارة إلى مسرحيتى شكسبير.

سحباً من تحتها، فلم يلبث أن تضائل، ثم اختفى أو كاد من على خشبة، أو اندفع فى مسارب أخرى كالإذاعة، حيث نجد فناناً ارتجالياً مرموقاً مثل «المسيرى»، يخصص جهداً كبيراً لبرامجها^(١).

واليوم يسيطر المسرح النظامى سيطرة تامة على رأى العام، بحيث تعتبر كل محاولة من الممثل للابتكار أو الارتجال أثناء التمثيل جريمة كبرى اسمها جريمة الخروج على النص، تستحق عقوبات بعينها مثل الإنذار والخصم. وتعتبر كل محاولة من جمهور النظارة للمشاركة فى العرض المسرحى بالتعليق أو النكتة أو اقتراح تطوير الأحداث، توحشاً مسرحياً يستحق اللوم الشديد علناً، من جانب ممثل أو مخرج، وأحياناً يستدعى إنزال الستار مؤقتاً والتهديد بإنهاء العرض^(٢).

ومع كل هذا فلا يزال مسرح الارتجال الشعبى حياً بصورة أو أخرى.

نجد فى المسرح الكوميدي حيث لا يزال يسمح للممثل بأن يضيف الحركة أو النكتة أو الإيماء، شريطة أن يجتذب هذه جميعاً ضحك الجمهور. وحيث لا يزال الممثل يستجيب لكلمة من الصالة، يدخلها فى النص لأنه يقدر أنها سوف تحوز رضا الجمهور. وحيث النص يطوع بين ليلة وأخرى ليكون أقرب إلى مفهوم الجمهور من النص الذى قدم فى الليالى الأولى لمسرحية ما^(٣).

ونجد المسرح الارتجالى الشعبى بصورة أوضح، فيما تقدمه فرقة الفنانين المتحدين من عروض. هنا نجد ظاهرة تجريب النص على الجمهور، وإدخال التعديلات التى تتلاءم مع نتائج هذا التدريب. كذلك نجد النكتة الفورية المرجلة، التى تتغير على مدار الليالى. ومعروف أن هذه الفرقة قد انبثقت عن فرقة «ساعة لقلبك» التى قامت على أساس واضح من الفن الكوميدي الشعبى، ألا وهو الشخصيات المثبتة، المتباعدة المشارب واللهجات، والتى تشبه - من هذه الناحية - شخصيات الكوميديا دى لارتى.

هل أدعو إلى عودة المسرح المرجل فى مصر^(٤)، وهل ثمة فائدة من هذه العودة؟

(١) لفت للنظر أن الإذاعة احتضنت التأليف الفورى أو الارتجالى، ممثلاً فى برنامج «مطب فى الهواء». الذى هو المقابل للإذاعة لمسرح الارتجال المثالى.

(٢) يروى عن يوسف وهبى أنه كان يقرع جمهوره بين الحين والحين، حين كان هذا الجمهور يصدر أصواتاً أثناء العرض، أو يشغل عنه بأحاديث مسموعة. فكان يوسف يصيح فى هذا الجمهور: silence يا غنم! ومن ضمن ما كان يؤخذ على مسرح الكسار من عار أن جمهوره كان يذهب إلى مكان العرض ومعه «حلل المعشى». مع أن عادة استصحاب الطعام إلى العروض المسرحية معروفة فى فنون شعبية معينة، مثل عروض الكابوكى فى اليابان. حيث يأخذ المتفرج معه صندوقاً به ما يحتاجه من طعام. والسبب فى هذا أن العرض المسرحى يمتد ساعات طويلة، قد تشمل النهار كله!

(٣) حدث هذا أثناء تقديم مسرحية زهرة الصبار على مسرح الجمهورية فى موسم ٦٧ - ٦٨. (٤) يبدو أن مسرح =

المسرح، ومن ثم اتجه إلى نوع من المسرح أكثر موعدة وأكبر انطلافاً. وقد بدأ بإقامة عروض مرتجلة للأطفال ما لبثت أن نجحت، وعلى أثرها تقدم إلى السلطات «الرقابة» في المجترة بطلب إعفائه من الرقابة على هذه العروض لأنه لا قصص لها ولا أحد يمكن أن يحدد ما يمكن أن يحدث فيها. وقد أجيى جونستون إلى طلبه، بما شكل سابقة فريدة في تاريخ المسرح البريطاني - فيما أعلم.

ويعمل الفنان الآن على تدريب فريق من طلبة الأكاديمية الملكية لفنون الدراما في لندن على فن الارتجال؛ وهو ينتظر بفارغ الصبر اليوم الذى يتخرجون فيه، ليكونوا أول فريق مدرب منذ البداية على فن الارتجال ويومها يتوقع جونستون أن تحدث أحداث هامة في المسرح البريطاني. وقد لخص لى جونستون مذهبه في المسرح بقوله: أنه ضد الأصالة المفتعلة «الجرى المحموم وراء الجدة وبأى ثمن»، كما أنه ضد القواعد الثابتة، وأنه لا يشجع النكات في عروضه، ما أمكنه ذلك، وأنه: ربما على عكس كثيرين من فناني الارتجال - قطعاً على عكس فرقتي المسرح الحى ومعمل الفنون - يعتمد في عروضه على الديالوج.

ثم أضاف أنه يرى في المسرح المرتجل وسيلة حية وناجعة من وسائل الهجاء الاجتماعى، وأنها في حالته بالذات وسيلة هامة، لأنه ساخط على كل ما يجرى حوله: ليس في المسرح وحسب، بل وفي خارج المسرح أيضاً. وقد قال في هذا الصدد أنه يود لو أعاد الأشياء السخيفة التى لقنوه إياها في المدارس، إلى أصحابها! قال في المدارس، لأنه لم يذهب إلى الجامعة: وهو يرى في هذا ميزة غير قليلة!



وكان من بين من قابلتهم من الفنانين مخرج من شيلى، لم أتعرف على اسمه لسوء الحظ، وكنا في زيارة مشتركة لإحدى مدارس الدراما في لندن، فجا ذكر الارتجال وفرقه المختلفة: وهنا قال لى الزميل الشيلى إن في بلاده فرقة للمسرح المرتجل، وإنها محبوبة جداً من الجمهور، وإنها تستخدم فننها في النقد الاجتماعى اللاذع، مما يدعو الحكومة إلى مطاردتها وذلك بحرمانها من دور العرض. وترد الفرقة على ذلك بأن تقدم أعمالها على مسارح الفرق الأخرى، كلما سئحت لها الفرصة.. وسألته من أين تحصل الفرقة على موضوعاتها، فقال أنها تلجأ إلى التاريخ، القديم والوسيط والحديث.

وأضاف إن الجمهور يشترك في عروض الفرقة بالتعليق والتوجيه، وأحياناً باعتلاء الخشبة والمشاركة الفعلية في العرض. وذكر لى أنه حدث ذات مرة، أن قفز رجل وامرأة إلى خشبة المسرح ودخلا في عراك فكري مع الممثلين.

وأضاف إن العرض يصيبه التغيير بين ليلة وأخرى نتيجة لاختلاف استجابة الجمهور، وتغيير تشكيله. وإن اتجاه الفرقة هو اتجاه سياسى، مما يدعوها إلى تصنيفها على أنها

من نوع المسرح الهجائى، من اللون المرتجل.



قلت قبلاً أننى أطالب بعودة مسرح الارتجال، وأرى فيه مغنماً كبيراً للمسرح المصرى بفنانيه المختلفين، ما بين ممثلين، ومخرجين ومؤلفين. فهل معنى هذه المطالبة أن نستغنى عن المسرح الذى يقوم على النص المكتوب؟ الجواب لا بالطبع. أن لكل حياة مسرحية صاحبة ثلاث قنوات توجه منها نشاطها.

فثم نشاط يقوم على عرض الكلاسيكيات العالمية والمحلية. ونشاط آخر يقوم على عرض مسرحيات الجمهور العريض ما بين ميلودرامات وهزليات وفكاهات متوسطة القيمة. وهناك نشاط التجريب، وفي نطاق هذا النشاط الأخير أطلب بعودة مسرح الارتجال.

لقد سبق أن دعوت في مقال نشرته صحيفة الجمهورية عام ١٩٦٥ إلى أن يوجه مسرح الجيب نشاطه التجريبى إلى البحث عن صيغة مسرحية للمسرح. وقلت أن هذه الصيغة. لو أمكن إيجادها، فلن يتم هذا في العواصم الكبرى وإنما في الأقاليم والريف.

ويومها طالبت بأن تقوم فرقة فنية ما بالإقامة الطويلة في جزء من ريف بلادنا تتوافر فيه سمات فنية وثقافية معينة (كأن يكون غنياً في فولكلوره، ثرياً في فنانيه هواة يعيشون في أرجائه)، وقدرت أن هذا وحده كفيل بأن يبصرنا بحقيقة المسرح الذى يرتاح إليه شعبنا ويستجيب له، وأوضحت أن هذا الشعب يميل إلى العروض المسرحية المتعددة الأثوان، بين دراما وموسيقى وغناء ورقص، وأن بحثنا عن صيغة مسرحية تنتظم هذه الأثوان جميعاً، كفيل بأن ينشئ لدينا مسرحاً أقرب إلى روح بلادنا، وأجد أن يؤثر فيها، فوق ما يتأثر بها.

قلت هذا وأنا متأثر بعروض المسرح الشعبى التى أتيت لى حضورها في اليابان عام ١٩٦٣، وكنت إذ ذاك أمثل الجمهورية العربية المتحدة في مؤتمر للمسرح موضوعه: «الشرق والغرب في المسرح». شاهدت إذ ذاك عروض «الكابوكى»، وأدركت كم هي قريبة من روح المسرح الشعبى الذى جذب شعبنا دائماً في صور مختلفة، في المسرح الفئائى الذى عمل من أجله «سلامة حجازى» و«سيد درويش» و«زكريا أحمد». وفي مسرحيات على الكسار ومسرحيات الريحاني الاستعراضية، ثم في العروض الأولى التى قدمها «مسرح البالون»^(١)، وجمع فيها بين أحداث التاريخ وقصص الأفراد والرقص والموسيقى والغناء والمفاجآت المسرحية الألبية. وأدركت في الوقت ذاته لماذا أخذ بريشت يجتذب أنظار رواد المسرح عندنا في خط متصاعد^(٢)، فقد كان هذا الدرامى الكبير قد ربط نفسه بروح وفكرة المسرح الشامل التى

(١) كان الجمهور يستقبل القمص الكهربائى المتحرك من خلف القاعة إلى الخشبة بالزغاريد!

(٢) كما أوضع عرض السيدة الطيبة من سيتزوان في شفاء ١٩٦٦.

يثلها الكابوكى فى اليابان، كما نجدها فى أندونيسيا والهند والصين.

ثم حضرت من بعد مؤقراً مسرحياً دولياً آخر فى الهند عام ١٩٦٦ وكان فى هذه المرة مخصصاً لموضوع المسرح الشامل، وهناك شاهدت نحواً من ستة عشر عرضاً مسرحياً تتراوح بين رقصات قبلية وأخرى تمثل الطقوس الهندية القديمة، وثالثة تحكى قصص أنبياء الديانات الهندية، كما شاهدت فرقة باليه من أندونيسيا تقدم باليه وامايانا^(١)، فتختلف لدى من هذا كله، ومن تجربة مشاهدة عروض مسرح الـ «نو» اليابانى فى طوكيو ونيودلهى معاً شعور طاع بأن المسرح الذى يقوم على الدراما وحدها هو فرع صغير انتزعه من شجرة سامقة، هى شجرة فنون العرض، أو شجرة المسرح الشامل، وأتينا إذ أردنا للمسرح أن يحيا حياة جديدة وأن يؤثر فى الناس حقاً، ويصدر عنهم فى الوقت ذاته، فلا بد من عودة النظرة الكلية إلى العروض المسرحية، ولابد من التمسك بفكرة أن المسرح ليس فى الكلمة فقط، بل فى كل ما يؤدى فى مساحة معينة من حركات وأصوات وغناء وموسيقى... الخ.

وكانت الفنانة جوون ليتلود محضر مؤتمر نيودلهى، وهناك استمعت إليها تتحدث فى حماس أصحاب الرسالات، وعذوبة الذى يعيشون مع الرؤى، وتشرح فكرة المسرح الذى تؤمن به. المسرح هو الشارع. هو طقوس كل يوم. هو الاحتفالات التى تقام والمواكب التى تسير.

المسرح هو الحياة فى قاعة العرض وخارجها.

وعدت إلى مصر وقد تجمعت فى روحى كل الخيوط التى أدت إلى اهتمامى الحالى بالمسرح الشعبى، وبمسرح الارتجال من بعد - الاهتمام الذى بدأ بالتحسس الغامض للأرض فى مقال المساء عن التأليف الجماعى وانتهى لعالم الرحب المثير الذى فتحت أمامى عروض مسارح الشرق فى اليابان والهند. وقويت لدى رغبة فى دزاسة ما قد يكون موجوداً فى بلادنا - لا يزال - من بقايا المسرح الشعبى. فمددت يدي إلى نصوص المسرح المرئى التى جمعها زملاء أعزاء لنا فى الإدارة الثقافية، بمؤسسة المسرح، وأخذت فى دراستها.

ثم حدث أن سافرت إلى إنجلترا فى مايو ١٩٦٨، لدراسة أساليب تدريس الدراما، فلفت نظرى وشاقنى وسرنى إلى أى حد تعتمد معاهد الدراما هناك على فنون الارتجال فى تدريب الفنان وإطلاق شخصيته من عقال الكبت اليومى الذى تأخذنا به الحضارة الحديثة وأساليبها.

شاهدت طالباً وطالبة فى مدرسة Arts Educational Trust يقومان على الفور بتأليف

(١) بعد مشاهدة هذا الباليه الشرقى الفاتن، بدا لى الباليه فى الغرب مجرد شطبة من مرآة سحرية صافية الأديم، يستطيع الجسم البشرى على سطحها أن يشكل أشكالاً لا تنتهى، ويعبر بها تعبيرات بالغة الرقة والعمق - أن يرتفع بالحركة الرشيدة الموحية، إلى مستوى أعذب الشعر وأكثره أثراً.

(٢) أنشأنا الإدارة الثقافية بمؤسسة المسرح عام ١٩٦٢ لتكون الإدارة المنفلة لمشروع متحف المسرح ومكتبة الفنون الدرامية وهو المشروع الذى دعوت إليه منذ عام ١٩٥٨، وقمت بتوجيهه ومعاونته من كل سبيل فى السنوات التى قضيتها فى رئاسة المؤسسة.

مشهد درامى حى، أعطاهما مدربهما خطوطه العريضة، وطلب إليهما أن يتمصا فيه شخصيتى شاب وشابة خجولين، يجلسان على أحد المقاعد فى حديقة، وتحسسان الطريق إلى التعرف إلى بعضهما. أى فكاهة حلوة - أى كشف عن خبايا النفس البشرية، أى تنمية لمواهب الطالبين تفتت عنها جميعاً ذلك المشهد المرئى.

ورأيت فى مدرسة Rose Bruford حماساً دافقاً من الطلبة والطالبات فى قسم الدراما، إذ يوزعون على أنفسهم شخصيات الكوميديا دى لارتى التقليدية، ويتجادلون طويلاً، تمهيداً لتأليف مشاهد تشترك فيها هذه الشخصيات، على أساس من موضوعات معاصرة. استغلالاً للمفارقة بين تقليدية الشخصيات المثبتة، وسرعة واندفاع الحياة الحديثة.

وأدرت من تجارب زيارتى القصيرة لإنجلترا، ومن تعرفت إليهم من فناني المسرح غير التقليدي الذين تقدمت الإشارة إليهم، أن العالم مقبل على حركة مسرحية كبرى تعتمد على روح الارتجال، وأن الكوميديا دى لارتى التى تمتدحها الدراسات المسرحية المختلفة، وتبين الحيوية الدافقة والإبداع الرائع الذى قدمته للمسرح وللمسرحيين، ثم تطوى صفحتها فى أسى بحسبان أنها نهر عظيم، جف ماؤه، ولم يبق إلا واديه. هى أبعد ما تكون عن هذا. بل أنها مهياة لأن تكون أكبر مؤثر مفرد فى مسرح اليوم.

ومسرح اليوم يمكن أن نسميه - بعد استعراض التجارب المختلفة التى مررنا بها - مسرح ما بعد بريشت. لقد كان هذا الرجل الكبير يسعى إلى إيقاظ جمهوره من «فرجته النائمة»، ليصبح قاضياً صاحباً. وكان هذا هدفاً مشروعاً ومعقولاً فى حدود طغيان الفاشية، وما كانت تهدد به من أشباح سود تنشرها على العالم، وما قامت به فعلاً من قتل جماعى، ومعسكرات تعذيب وأفران حريق.

ولكن هذا كله، على سونه البالغ - أصبح لا يقارن باحتمالات الخراب الأزل الذى تثله قنابل الذرة والهيدروجين، والصواريخ عابرات المحيطات، والصواريخ المضادة للصواريخ... الخ، مما يهدد بتحويل العالم فى دقائق إلى مقبرة هائلة من الإشعاعات الذرية، تنتفى معها كل حياة بشرية، لكل إنسان، غالباً كان أو مغلوباً.

ومن هنا لم يعد يكفى أن نوقظ الجمهور من سباته، وأصبح من غير المجدى أن يجلس هذا الجمهور واعياً نشيطاً ثم يصدر الأحكام. إن لم يشترك الجمهور بنفسه فى صنع الأحداث وتوجيهها، فلن يكون هناك فرصة أو وقت أمامه كى يصدر أحكاماً. سينتهى العالم قبل أن تنعقد محاكمته.

صحيح هذا على الصعيد السياسى. وصحته هذه تنعكس على الصعيد المسرحى كذلك. من أجل هذا قام مسرح اليوم على أساس الوقائع. وسمى مسرح الوقائع. وهو المسرح الذى يدفع بالفن فى خضم السياسة، ويجعل أعماله المسرحية تعبيراً عن حقيقة فنية وسياسية كبرى، هى ضرورة «حضور» الجمهور، أو تواجده، فى القاعة وفوق المنصة معاً، كى يحيا العالم ويحيا

المسرح فى وقت واحد.

ولعل أوضح ما يدل على انتشار هذا المذهب الجديد فى عقول الناس وأرواحهم، ما حدث فى فرنسا أيام الاضطرابات الأخيرة، حين استولى الطلبة - فيما استولوا - على «مسرح الأوديون» فى باريس.

أعلن غزاة الأوديون من طلبة وعمال وممثلين أن مسرح الأوديون، ابتداء من ١٥ مايو ١٩٦٨ سوف لا يصبح مسرحاً، وإنما سيكون مكاناً للقاء العمال ومنبعاً للخلق الفنى الثورى. وكتبوا على لافتة كبيرة على واجهة المسرح: «الإبداع والخيال يستوليان على السلطة فى مسرح الأوديون السابق. الدخول بالمجان - المسرح مفتوح ليل نهار».

وتوالى «درية عونى»، التى ننقل عنها هذا الكلام^(١) وصف ما حدث فتقول: «ومن يومها ومسرح الأوديون يلقى إقبالاً من الجمهور لم يسبق له مثيل. أنه فى الداخل يحتفظ بجمهور غفير. حتى الممرات مملوءة بالأجساد البشرية. هذا عد الطابور الذى ينتظر أمامه حتى يجد له مكاناً. ويستمر هكذا من الصباح حتى ساعة متأخرة من الليل. النقاش مستمر. يتخلله أحياناً استراحة قصيرة.. يعزف فيها أحدهم على البيانو أو الجيتار أو الهارمونيك. وفى خلال هذه المناقشات التى تتطرق إلى كل الموضوعات التى يمكن أن نتخللها، يحل المجتمع ويبنى، كل واحد يعرض المجتمع الذى يحلم به». وتصف درية عونى هذا العرض الذى يجمع بين النقاش السياسى وبين العروض الفنية بأنه «حفلة مستمرة، أو بالأحرى Happening، وهو نوع جديد من المسرحيات، يأتى الممثلون فيه إلى خشبة المسرح ويرتجلون أى شئ وتشترك الصالة معهم.

هنا نجد التطبيق العلمى لصيغة مسرح الوقائع. المسرح الذى يتفجر من قلب الأزمان السياسية والاقتصادية والاجتماعية، ويدفع بهذه الأزمان إلى خشبة المسرح، ويدعو الجمهور إلى اعتلاء الخشبة، ليناقش ويمثل معاً، ويستعرض أحلامه وآماله وحلوله وتطبيقاته. لم يعد المسرح حلم فرد وتطلعه، مهما سما هذا الفرد. ولم تعد المسرحية مجرد تنبيه وتحذير. لقد أصبحت مظاهرة سياسية واجتماعية حقيقية. تتجدد كل يوم، ويؤلفها المجتمعون فى الصالة جمعاً، ما بين فنانين ورواد. اختفى منطق الفرجة وحل محله هدير المشاركة.



كيف نفيد من هذا كله، كى ندعم مسرحنا، ونضمن لقاءاته أن تظل دائماً ممتلئة بحرارة الأجساد والأفكار والعواطف، عوضاً عن قذى المقاعد الخالية فى الصالة والكلمات الخاوية فوق الخشبة؟

(١) مجلة المصور. العدد ٢٢٨١ - ٢٨ يونيو ١٩٦٨.

إن حقائق المواسم المسرحية فى السنوات الثالث الأخيرة، ابتداء من ١٩٦٦ قد أثبتت شدة حاجة جماهيرنا إلى المسرح السياسى. لقد حظيت كل المسرحيات السياسية^(١) التى عرضت فى هذه المدة - رغم تفاوتها الشديد فى القيمة الفنية - بإقبال كبير. ومعنى هذا أن جماهيرنا تشعر أن المسرح مكان طبيعى لعرض المشاكل السياسية والاجتماعية ومناقشتها، والمشاركة فى إيجاد حلول لها.

وصيغة المسرح المرتجل، بما تحويه من حيوية التجدد، وما تتيحه من استناد مباشر إلى وقائع الحياة والأنظمة الاجتماعية، وما تشجعه فى الجمهور من اشتراك فى صميم العرض المسرحى، كل هذه الصفات جذيرة بأن تحول المسرح السياسى إلى صيغة مسرحية نابضة، بل ملتزمة، نستطيع من ورائها أن نضمن التدفق والجدة والأصالة الحقيقية لعروضنا المسرحية.

ولن يحتاج الأمر إلى مال كثير لتكوين فرقة للمسرح المرتجل. يكفى خمسة عشر أو عشرون فناناً من بين الهواة المتحمسين الذين لم يتلقوا تدريباً تقليدياً فى معاهد الدراما، وقاعة عادية، مجهزة بأقل التجهيزات الفنية، وبعض النصوص، سواء من بين تلك التى نعرضها فى هذا الكتاب أو من خطوط عامة لمسرحيات يتقدم بها أعضاء الفريق أو غيرهم، أو من مشاهد متقطعة من مسرحيات المسرح المكتوب ومحولة إلى خطوط عامة تصلح للارتجال. وستتوالى التعديلات والإضافات على هذه النصوص. ستلتحم معها الأغنية، والحركة المعبرة، والشعر والزجل، والمناقشة والشعار السياسى والنكتة. وستتفجر طاقات حيوية فى صدور الفنانين، سواء منهم أعضاء الفريق المختارون، أو جمهورهم، أو الفنانون الواصلون، الذين يحولهم المسرح التقليدى إلى مجرد أدوات يعزف عليها غيرهم^(٢). وسيصبح العرض المسرحى سوقاً للفنون المنوعة، بدلاً من عرض بارد لأحد هذه الفنون، يراه الناس بنصف اهتمام فى أحيان كثيرة، ويصلون إليه فى تناقل، فى أثناء الفصل الأول وفى أحيان أخرى بعد الفصل الأول



(١) هذه المسرحيات هى: الفنى مهران (عبد الرحمن الشرقاوى) سليمان الحلبي «الفريد فرج»، بير السلم «سعد وهبة»، اتفرج يا سلام «رشاد رشدى»، الشبعانين «أحمد سعيد»، البغل فى الأبريق «فايز حلاوة»، العرض الحالى «ميخائيل رومان»، دق يا مزبكة «غزاد حداد - مسرح العرائس».

(٢) لا أنسى كيف تقدم لى الفنان «توفيق الدقن» ذات يوم وطلب أن يشارك الممثل فى اختيار المسرحيات. إذ ذاك عبر عن ألمه الشديد لأن الممثل الفنان فى مثل طاقته إنما هو آلة تسجيل تروى أصواتاً ابتكرها غيره، وشكلها غيره، ثم حفظها هو وأخذ يدير شريطها كل ليلة.

نصوص

فصل:

خيانة الأصحاب

منسوب إلى جورج دخول

(تفتح الستارة عن أب بلدى يقول:)

الأب: هم الصبيان والبنات للممات. لو كان كل واحد عنده بنت يحل عندها كان يكسب. بقى أنا مخلف من الدنيا حيطى ميطى حتى بنت. وجانى واد حليوة خده زى لهظة الكوك. خطبها ثم سافرت جهة، بقى له ستة شهور تقريباً والبنت كل ساعة تعيط. وكامل يعيط. والدور الفوقانى من العمة بيعيط، وعتبة بيتنا المحفوظة بتعيط، وحيطة البيت من الجهة الشرقية انشقت من كثرة العياط. وكل كلمة تقول: حبيبى ياها، لما خلتنى ححب أنا الآخر. حبيبى مبعتش جواب. وأنت مبعتلوش جواب حبيبى مجاش. ميتى يجيبى؟ وعندى خدام ابن حرام، كل ساعة يفكرها بخطيبها. لما أنه له واتفق معه. أقول له لما أسألك قدام بنتى أقول لك: وديت البوستة يا كامل. قول: وديت جواب وجبت تلفراف. علشان قلب البنت بيرد شوية (ثم أنه كامل. ثمرة معلومة. يدخل أقول له).
الأب: اسمع يا كامل لما أسألك قدام بنتى أقول لك وديت إيه البوستة يا كامل قول: وديت جواب لحبيبك وجبت تلفراف من عنده.

كامل: رايح تعلمنى الكذب.

الأب: يا كامل ده كذب بسيط علشان البنت تبطل البكا. (يتوقف كامل. اشخط فيه واطرده). أخيراً يوافقنى أقول له:

الأب: أنه البنت يا كامل. (يدخل ويخرج ويقول:)

كامل: موش راضية تخرج.

الأب: ادخل قولها إن لم تخرجى يخش يكسر عليكى العصاية.

كامل: (يمشى خطوتين ويتلف) خش كسر.

الأب: ليه يا واد؟

كامل: أنا عارف أنها موش خارجة.

الأب: (يدخل يستحضرها)

البنت: (تدخل تبوس يد أبوها) يا أبويا خطيبى.

الأب: يا بنتى أنا دائماً أرسل له الجوابات وبعثت لى جوابات. حتى أسألى كامل (ينظر لكامل) وديت إيه البوستة يا كامل؟

كامل: وديت شوال جوابات.

البنت: فى حد فى الدنيا يودى شوال جوابات. (هنا الأب يبص لكامل بزعل ويقول للبنت: دا ولد مجنون بيتول على الظرف شوال (وهم فى الجملة الباب يخط).)

الأب: شوف مين يا كامل. (ثمرة معلومة لحد البنت ما تسمع صوت خطيبها).

البنت: افتحوا الباب. حبيبى جه. (يفتحوا الباب. يدخل ومعه واحد أبيض. يسلم على الأب

والبنت وكامل. ثم يعرف أصهاره بصاحبه).

هنا الأب يطلب كراسى. كامل يجيب ثلاث كراسى. الأب يجلس على كرسى فى الطرف وخطيب البنت يجلس فى الوسط والبنت تجلس فى الطرف الثانى من جهة الأبضاي. الأبضاي يكون واقف ينظر لكامل نظرات غضب.

الخطيب: (لكامل) هات كرسى لصاحبى. (كامل يجيب الكرسى. يرميه أمام الأبضاي. الأبضاي يفرغ فى كامل. كامل يتخوف منه ويقول:)

كامل: يا معلمى ده قوته ٣٠ حصان ابن الكلب. (الأبضاي عند جلوسه دائماً بهم بحركة أنه يخطف البنت). يا معلمى حوش.

الأب: مالك يا كامل؟

كامل: حىخطف البنت. (الأب والخطيب يكذبانه).

الخطيب: ده صاحبى بقى له مدة. إزاي يخطف حبيبتي! (عند جلوسهم تكون الخمرة أمامهم. خطيب البنت يلاً كأس ويقول لكامل).

الخطيب: وديه لصاحبى. (كامل يشى برعشة لحد ما يحصل الأبضاي - الأبضاي يشخط فى كامل. كامل يرمى الكأس عليه ويجرى).

الأبضاي يفرغ على كامل بالسيف. يقوم الأب والبنت وخطيبها يترجوه فيسكت، خصوصاً رجاء البنت مقبول لأنه يحبها. فلما يتضح الأمر لكامل أن الأبضاي يحترم البنت يفضل بضربه بالطوسة. (الأبضاي يفرغ عليه).

كامل: لاجل خاطر معلمتى.

الأب: (يضرب الأبضاي) لاجل خاطر بنتى.

(بعد مناوشة من هذا القبيل يفرغ بالفرد على كامل. هنا الأب يزعل ويتحمس ويقول للأبضاي: هو أنا موش مالى عينك. أنا غير محترم أمامك. هو أنا ما عنديش سلاح. ولد يا كامل. خش هات الورور. (جملة مبهمه. وبعد مناوشة).

الخطيب: أنا عندى مشوار فى جهة، ودى أقضيه.

الأب: يا ابنى، بنتى بتزعل على غيابك. فخليك فى وسطنا. واللى فى البرمة تطلعه الحرمه. (البنت وكامل يترجوه لتأجيل السفر فلا يقول. ثم يخرج والأبضاي ينظر لكامل نظرات غضب. الأب والبنت يهوما بالدخول وتكون البنت أمام وعند دخولهم بالكوليس يصيح كامل:)

كامل: يا معلمى!

الأب: (يخرج غزعا) مالك يا كامل؟

كامل: جوز بنتك خرج وقات ديله هنا.

الأب: ده بيتيالك من خوفك منه. (يخرجوا جميعاً. يدخل الأبضاي).

الأبضاي: أنا بحب البنت دى ولفقت حيلة لجوازاها. (بيده جواب ويصيح على كامل ويعيط بحركة نهضة - بتكشيرة ونظرات لؤم. بغضب)

كامل: (يدخل) مالك يا سيدى؟

الأبضاي: (يعمل حركة وسطه، ويرفع نفسه بحركتين أولاً عند حنى القوس، يده تكون

ممدودة تحت، ولما يرفع نفسه يرفع يده لفرق تكون مستقيم مائل جهة الكوليس وهو يقول: آه، آه، آه، آه يا صاحبى. (ويرجع لحد كامل شرطاً أن يكون كامل فى وسط المسرح لاتساع الخطوة. كامل يسأله:)

كامل: بس الحكاية ايه يا معلم؟ (الأبضاي يعيد حركة آه، آه يا صاحبى جملة مرات، حتى أن كامل بعد أن يخاطب الأبضاي فلا يرد عليه يعمل مثله بالضبط عدة مرات. أخيراً يقول الأبضاي:)

الأبضاي: اسمع يا كامل!

كامل: نعم.

الأبضاي: اسمع يا كامل. صاحبى ترك السكة الطويلة ودخل السكة القصيرة. مات هناك وأعطانى جواب مضمونة: بعد ماته أجوز مراته. (كامل هنا ينمر فمر مثل: هيه تجوز مراته، آه يا قونطجى. ويعمل حركات برجليه ووسطه تتلام مع النمر. بعد مناوشة:)

الأبضاي: آه يا كامل. لو كنت تعمل حيلة لجوازي بنت معلمك اديلك ما تريد.

كامل: اسمع. الكلمة بنصف ريال.

أبضاي: أوافقك على ذلك.

كامل: (فمر.) أروح أقول له الراجل مات ده أحسن منه.

الأبضاي: ابوه كده يا كامل. (هنا كامل يكون بعيد عنه ٢ متر، فيفتح يده مثل شحات ويجرى عليه ويقول له:)

كامل: هات يا....

الأبضاي: (يعطيه نصف ريال).

كامل: (يرجع محله. ويقول كلمة فى موضوع كونه سيتسبب فى موضوع الزواج ويرجع هات... (ويرجع محله كذا وهات يا كلام فى الموضوع، بحركة، بخفية، بخلاعة لأن الكوميك يكون متحرك بحسب طالع الأقوال والنمر. أخيراً كامل يأخذ الجواب من الأبضاي ويخط على باب معلمه ويصيح:)

كامل: يا معلمى!

الأب: (يخرج عليه وينته) مالك يا كامل؟

كامل: (يعطيه الجواب. الأب يقرأه بزعيق. يقول: «بعد ماتي جوزوا صاحبى لمراتى». هنا الأب يفضل يعيط بحركات وحايد تناسب بكاه. أخيراً كامل يقف فى وسطهم. يميل الأب للأبضاي فى مسألة الزواج. ولكن كامل يكون يعمل حركات هات يا... من خلف الأب والبنت. ثم أن الأب يميل، فيأمر بزواج الأبضاي، فتتوقف فيه وهو عليها ثلاث مرات. فمر معلومة. ثم أن كامل يروح للأبضاي ويقول له «اتجوزها». هو هو ثلاث مرات. فمر معلومة. بعد ذلك تجوز البنت للأبضاي. يطلب الأب ثلاث كراسى. يحضرهم كامل. الأب يجلس على كرسى طرفانى من جهة بنته. وينته عن بين والأبضاي فى الطرف الثانى. بعد كده الأب يطلب خمر توضع على تربيته أمامهم يشربون. بعد جملة. الأب يكلم كامل فى موضوع. كامل يصفى له. يكون الأبضاي ملتفت لهم. معلوم. هنا يدخل خطيب البنت يقومها ويأخذ الكأس منها ويجلس محله. بعد جلوسه تماماً يلتفت إليه الأبضاي يقول:)

آبيه يا حبيبتي. (يجده صاحبه. يعملوا طبلون. هنا يفرغ فيه الخطيب بهمة:)

الخطيب: آبيه يا خائن. دنك والبراز. (ويفرعون على بعض بالسلاح. هنا الأب يتخوف

ويلزق جهة الكوليس ويرتعش بحركات مضحكة. وكامل يبذى حركات بحسب ذوقه. والبنت تتخوف وتقول: حبيبى يا أبويا)

عند فزعة الأصحاب يخرجون خارج الكوليس ويعملون مناوشة سلاح بره ثم يخش خطيب البنت الأصلى ينظر للبنت ويقول)

الخطيب: موش عيب عليك تعملى كده
البنت: الحق على أبويا. (الخطيب يويخ أبوها.)
الأب: الحق على كامل. (الخطيب يويخ كامل.)
كامل: (يخبط على الفلوس) الحق على دول.
الخطيب: دول ايه يا كامل؟
كامل: فلوس اداهم لى صبحك. هو انت طول عمرك اديتنى فلوس ياأهن الكلب.

(ثم يجلسوا ويتكلموا فى الحادثة. هنا الأب يعطى للخطيب الجواب. وهم فى نفس الكلام يحضر الأبخضاي ويضرب طلق خلفهم بقصد أن يموت صاحبه. فيجى فى البنت. تموت. ثم يجروا الاتنين الأصحاب خلف بعض. هنا الأب عند ما يجد بنته قتلت يعمل أمور زعل وعياط ثم يرفعوا البنت، يشيلها كامل ويقف بها فى المرسح وهى على ظهره.)
الأب: ما قمشى يا كامل.
كامل: مبسوط كده. (أخيراً قمشى كامل خارجاً).

منظر المقبرة

الأب: (يدخل محنى، زعلان، ويركع عند القبر ويبوسه، ثم يبكى) واسغاه عليك يا بنتاه.
كامل: آه يا خراب بيتناه.
الأب: وامصبيتاه عليكى يا بنتاه.
كامل: آه، يا قصف عمرتاه.
الأب: وأهلوتاه عليكى يا بنتاه.

كامل: وانتف لحيتاه على ولداه. (مناوشة.) قوم يا معلمى نروح وصبر نفسك (الأب يقوم يخرج وهو ماشى محنى، زعلان. حتى يدخل الكوليس. هنا يدخل خطيبها، زعلان ويبكى على التربة ويعمل مواضيع حزن. هنا يدخل الأبخضاي. خطيب البنت حينما يراه يقول:)
الخطيب: قتلتها، وجيت تنجس قبرها بأقدامك يا خائن؟! (يهجم عليه بالسلاح. يتحاربوا.
الأبخضاي يقتل خطيب البنت ثم يقول:)ولى، ماذا فعلت؟ اقتل صاحبى بيدى، لا والله. بيدى(حركات جنون) أموت نفسى؟ الأحسن أهرب من هذه المقبرة. (يهم بالخروج من جهة الكوليس، فيجد منظر نار طالعة عليه يقول: «النار». ويقصد الكوليس فيجد حاجة ملفوف عليها قطعة (قمماش) أبيض تتحرك لفوق وتحت ويسمع منها النداء: لالى لو، لالى لو. وهلما كلما قصد كوليس النار تخرج عليه. وكلما قصد جهة الحاجة الملفوف عليها القطعة البيضاء يجد العووعة. أخيراً يخنق نفسه. وعند وقوعه بالمرسح، البنت الموجودة ورا التربة تقوم وتشير على الأبخضاي بذراعها. يدخل كامل.

كامل: معلمتى صحيت. (ينظر للميتين) ما شاء الله. الدنيا كده ليه. الأفق الهرب. أولى من العطب.

(يهم بالخروج من جهة النار فتخرج عليه النار، ولما يقصد جهة الكوليس الذى به اليد البيضاء، تخرج إليه بحركة: لالى لو، تحت شرط: كلما نزلت اليد لتحت كامل ينزل برأسه لتحت، وكلما علت اليد فوق يعلى رأسه لفوق، كام مرة، حركات معلومة. إنما كلما راح جهة النار يقول: «النار»، وكلما راح جهة كوليس العووعة. يقول: «أموات». والبنت لا تزال مشاورة بيدها حتى كامل يخنق نفسه وهو بيتحرك للموت. فترة معلومة.

تنزل الستارة.

ملاحظات:

١- فترة ناقصة: عند كامل ما يقول للأبخضاي: هات يا .. الأب يقول هات يا دى ايه يا كامل. كامل يغطرش عنه).

٢- لا يجوز للأب ضرب الأبخضاي ويقول له: لاجل خاطر بنتى.

٣- عند العاشق ما يعتب على كامل، ويقول له كامل الحق على الجنيهاات، آخر جملة كامل، يقول: الحق عليك فضلت أقول لكم حوشوا رايح يخطف البنت وانتم لم صدقتونى. إنما عند العاشق ما يسأل البنت وتقول: الحق على أبويا، هنا العاشق يفزع على الأب، والأب يقول له الحق على كامل. يلفزع عليه بالسيف.

٤- عند دخول الأبخضاي ويقول: اعمل حيلة وأجوز البنت. الأب يقول لكامل: اخرج يا كامل اكنس، ورش قدام البيت. فيخرج كامل يجد الأبخضاي.

فصل:

الصندوق - شامى

منسوب إلى: جورج دخول

(تفتح الستارة عن صندوق موضوع بالمرسح. يخرج رجل أبضاي يقول:)

الأبخضاي: أول رجل حرامى كان فى الدنيا أنا. كنت أموت كل يوم الفين. ثلاثة آلاف رجل. وأنهب أموالهم وأخرب ديارهم. حتى أصبحت غنى جداً. وبعدين أصحابى قالوا أجوز وحدة لأجل أن تخلف منها مولود يبقى لك ذكرى فى الدنيا. ثم وافقتهم وتزوجت بنت اسمها بديدة لكن جمالها

ثم يطلقها ، فتدخل على البيت. ثم يفعل بكامل مثلها. ولما يطلقه يدخل على البيت).

الأهضاي: دخلت البيت ليه، ولاء؟

كامل: زى ما عملت مراتك.

الأهضاي: آه يا خائن. فتح عينك. اوعى آجى أجد حد هنا. اموتك. سامع ولاء؟

كامل: طيب (يخرج الأهضاي. يدخل واحد عيان بيده زجاجة)

العيان: أنا عيان وبحب واحدة هنا اسمها بديعة.

(جملة. ويحيى داخل البيت بزفة. كامل يكفيه) الهوى غريب. ولذلك وقعتى. (يهم بالدخول

فيرجعه كامل) حايشنى ليه عن حبيبتي؟

كامل: حبيبتك مين؟

العيان: الست بديعة.

كامل: طيب دا جوزها رجل فارس جبار.

العيان: طيب أنا إذا خبطته بالعصاية لم أخلى فيه عافيه.

كامل: عصاية ايه. دا راجل معه سلاح نارى وسلاح أبيض يموتك.

العيان: أنا اخبطه خبطة واحدة يروح فيها.

الأهضاي: (يخبط بالسيف على الكوليس) كامل هنا؟

(يرتعش المريض ويقول لكامل خبينى. كامل يخفيه بالصندوق. يحذف الأهضاي كامل بهقجة

ويدخل وراها) ما حد سأل على ولاء؟

كامل: لا.

الأهضاي: خلى بالك (يخرج. كامل يضع عصاية على مؤخرة المريض يقلبه بها حتى يخرج

من الصندوق. وهلم. كام مرة وكل مرة كامل ينع صاحبها ويعرفه إن زوج بديعة رجل قداوى جبار

فصاحب النكرة يقول أنا واحد شجاع. أنا. أنا. هنا الأهضاي يخبط من الخارج على الكوليس بالسيف

قائلاً: كامل، فيرتعش صاحب النمرة ويقول خبينى فبأمرهم كامل جميعاً بالدخول فى الصندوق،

فيدخل المريض الذى بعده ومع البقجة. الأهضاي يحذف بقجة أخرى ويدخل وراها. كامل يضعها فى

الصندوق ويجلس فوق الأنفار)

الأهضاي: ما حد سأل عليه؟

كامل: اهدأ.

الأهضاي: الصندوق أقلى هدوم. اكبسه.

كامل: (يطوس على رموس من الصندوق)

الأهضاي: فتح عينك.

كامل: مفتوح.

الأهضاي: خلى بالك.

ويخرج. إلى أن تنتهى التمر^(١). وبعد آخر مرة كامل يأمرهم بالدخول فى البيت فيدخلوا
يغنوا:

بيضة بيضة بيضانا

خدك ورد البستانا

ليش على حردانا

يا بتاع الهبة بابا

فيفى فافا والله

يا بتاعة الجراوانا

شعرك طويل خبينى

يا بتاعة الهبة بابا

فيفى فافا

(هنا يدخل الأهضاي يجد تلك الحالة فيستعجب ثم ينده لكامل. كامل يخرج وفى يده زجاجة
ويغنى بيضة بيضة بيضانا.. الخ. كل ذلك والأهضاي يشخط فيه رلى أن يصل إلى فيفى فافا فيرد
عليه كامل، ويتبين أنه الأهضاي. يتخوف منه).

الأهضاي: ايه ده ولاء؟

كامل: ناس فى بيتك.

الأهضاي: طلعم ولاء. (كامل يطلع واحد.) فيه غيره؟

كامل: كتير.

الأهضاي: طلعم. (كامل يطلع واحد.) فيه غيره؟

كامل: كتير. وهكذا إلى أن يطلعهم كلهم واحد واحد

الأهضاي: ايه دول؟

كامل: أسأل مراتك.

الأهضاي: (لبديعة) مين جاب دول هنا؟

بديعة: جابهم كامل. والدليل أنهم أولاد عمه. انظر شكلهم زى شكله.

(يسألهم الأهضاي واحد واحد. انت ايه وصنعتك ايه. ومن جابك. فمعهم من يقول: أنا كوالينى
وجانى كامل قال لى مفتاح كالون معلمتى رايح تعالى حط له كفتاح. واللى يقول: أنا حكيم وجانى
كامل قال تعالى حكم مرات سيدى. وهلم. كل واحد حكاية. أما العاجز فيقول: أنا سباعانى وجانى
كامل قالى منيه معلمتى عاوز عقرب، قوم ركب له عقرب. بعد جمعهم يغنوا:)

(١) جاء فى صورة أخرى لهذا الفصل ذكر لأصحاب هذه التمر وهم عاشق، ورجل وسط، وأخرج، ورجل عجوز، وشخص
مزوق وجهه.

وفى صورة ثالثة فإن الشخصيات هى: خواجه. وفقى. وعبيط. والحوار بين الفقى وكامل على شكل غناء على ألحان
شائعة. «على أه شن ششن كارا شن شن». كما يقول النص، بينما الحوار بين كامل والعاشق غناء أيضاً على أه، أن
لتاكم حبيبى سلموا لى عليه.

وأنا مالى وأنا مالى وأنا مالى
وأنا مالى ما هيا اللي مواعدانى

(ويرقصوا). الأبهضاي يقول لهم: يا ناس دخلتم بيتى ليه يقولوا: وأنا مالى. إلى آخرها. ثم أن الأبهضاي يفعل فعلهم من الكلام والرقص برهة، ثم يشيل البنت ويقول لهم: اعرفوا شغلكم مع الذى جايكم ويدخل وهم يضرىوا بعض برهة. تقفل الستارة^(١)).

ملاحظات:

- أما النمر فهى: سكران وأخف يفتى: يا مدملج دملجنى. وفقى يقول: شربت الصبر. ويتنططوا على حركة شربت الصبر.

(أ) تحت مناسبة: عند الأبهضاي ما يخدم^(٢) كامل يتركه ويخرج. كامل يشتم الأبهضاي. الأبهضاي يقف وراءه. يعملوا طبلون بعدها الأبهضاي يعذبه: قوم. اقعد. أخيراً يتركه ويخرج كامل يشتم فيه. يدخل عليه الأبهضاي فحينما يراه كامل يشكر فيه. هنا الأبهضاي يطبطب على كامل قائلاً له: براوا يا كامل. جدع. فتح عينك. ثم يخرج.

(ب) حنة أخرى: من ضمن كلام الأبهضاي لكامل حينما يخدمه: عند جملة مناسبة، يقول له الأبهضاي إذا أرسلتك إلى اسكندرية تروح وتجى فى خمس دقائق.

فصل:

ملعوب الكأس

منسوب إلى جورج دخول

(تفتح الستارة. يدخل واحد عاشق)

العاشق: أنا بحب بنت الراجل صاحب البيت ده. ولما انده لها أشوف المردة فى محلها أم لا. (ينده) ست بديعة.

بديعة: (تخرج له) أهلاً حبيبى. كنت غايب عنى بقى لك مدة فين؟

(١) فى الصورة الثانية للفصل تسدل الستارة على الجميع - بما فى ذلك الأبهضاي - وهم يضرىون بعضهم بعضاً. وفى الصورة الثالثة يقتل الأبهضاي جميع العشاق.
(٢) أى يوظفه.

الأب: (من الداخل) ولد يا كامل قوم شوف اشغالك.

العاشق: (يسمع كلام الأب) آه، اعملى معروف. بدى أروح. (يسلم عليها ويخرج، وتخرج البنت).

الأب: (يدخل) بقى أنا رجل غنى. عندى وعندى (جملة هزلية) ولكن خالى جواز. وبعدى جم ناس أصحابى. قالوا لى يا خواجه كعب الغزال يلزمك تتجوز لأجل تخلف مولود يبقى لك ذكرى فى الدنيا. فالتزمت أبحت على عاتلة عظيم: فاهتديت لرجل فى عشش الترجمان يبقى شيخ القرداتيه. أجوزت بنته، وخلفت منها بنت وكبرت بقت حلوة زى عسل النحل. وكل ساعة تطلب منى طلبات موش موجودة فى البلد. لما انده لخدام البيت وأسأله، لأنه هو أخبر بحالة البيت (يروح لباب البيت وينده) يا ولد يا كامل. يا خدامى. يا خدام كعب الغزال. (كلام بهمة) يا خدام الحمار.

كامل: (يخرج) افندم (بشخطة).

الأب: (يقف بعيداً عنه) بقى باقول لك يا خدامى متردش. يا خدام العبد لله، متردش. يا خدام كعب الغزال، متردش. (جملة حركات. كامل يعمل حركات الأب. الأب يبيص له) بتعمل كده ليه يا ولد.

كامل: عجوز وصاحب حركات يا ابن الكلب.

الأب: (ينظر للناس ويقول) أما ولد ابن حرام قوى. (لكامل) ازأى يا ولد لما قلت لك يا خدام الحمار رديت. انت موش عارف صوتى من صوت الحمار.

كامل: الصوت واحد.

الأب: اسمع يا كامل. بدى تعرفنى حركات بنتى وسكناتها.

كامل: اسمع يا معلمى: البنت لما تكبر وتستوى تبقى عاوزه إيه؟

الأب: تبقى عاوزه جيبونة تلبسها.

كامل: (ينحني) بقى يا معلمى البنت لما تكبر وتستوى تبقى عاوزه إيه؟

الأب: حزر فزر. تبقى عاوزه إيه؟

كامل: تتجوز.

الأب: اخرس. بنتى اضبط بنات الحارة. مضبوطة الساعة ١٢.

كامل: على المدفع.

الأب: ايوه يا كامل^(١).

(حتت) أ- إذا كان العاشق شاغل البنت وخرج ولم يضره كامل. كامل ينظر للناس ويقول: أنا التيس الصغير ومعلمى التيس الكبير.

ب - وإن كامل ضرب العاشق، الأب يقول له: بتخبط إيه يا كامل. وكامل يقول له: بتخبط الحيط يا حيط، ويخبط الأب على رأسه. تكون البنت بتشاغل العاشق مثل مشاغلته لها. أخيراً كامل يفضل يقول للأب: بنتك بتحب والأب يشخط فيه. وإذا كامل قال للأب شفته بعينى الأب

(١) من الملاحظة التالية يبدو أن هناك موقفين هنا. العاشق يدخل ثم: أ- يضبطه كامل ويتركه يخرج دون أن يتعرض له. ب- يتعرض له كامل بالضرب.

يفزع في كامل ويشير له بأصابعه الاثنين على عينه قائلاً: أخزق عينك. هنا كامل يدارى عيونه ويقول: مشفتوش. مشفتوش. بعد مناوشة:

الأب: انده للبت يا قليل الأدب، لما أشوف طلبها. (كامل يدخل يحضرها. البنت تبهوس ايد ابوها وعند تقديم يده لها يقول: الطعيبها بالراحة. طلباتك ايه يا بنتي؟

البنت: عاوزه تفاح.

الأب: ادخل هات المقطف يا كامل.

كامل: نجيب في مقطف؟ منجيب في قرطاس أحسن يا معلمى.

الأب: ابقي المسبو كعب الغزال وادخل بيتى قرطاس فاكهة يا كامل.

كامل: طيب نجيب عربيه وابور احسن.

الأب: وابور ايه؟ الفاكهة تعطن في البيت. (يدخل كامل يجيب سبت أو مقطف ويخرج ينظر للبت).

كامل: معلمتى. عاوزه ايه يا معلمتى؟

البنت: (بدلج) تفاح يا كامل.

كامل: من أبو خدين ده؟ خذ زى لهطة النعجة وخذ زى لهطة العجل؟

البنت: (بدلج) تفاح يا كامل.

كامل: تفاح يا معلمتى. (هنا الأب يكون واقف جهة باب الخروج لحد كامل ما يكون بيشاور

بالسبت يجى عنى وش الأب. يخرجوا العاشق يدخل).

العاشق: أنا شايف ابوها والخدام خرجوا. لما انده لها. (تتكلم البنت. ينده لها. تخرج مبتسمة).

البنت: ازيك يا حبيبى؟ ادبنى وزعتهم. (يخبط الأب)

الأب: افتحى يا بنت.

العاشق: آه. اعمل ازاي؟ استخى فين؟

(ينام على باب الكوليس الذى سوف يدخل منه الأب يدخل كامل يتعشر فيه ويقع على الأرض. يدخل الأب ويكون ظهره للستارة. فى دخلته يتعشر هو الآخر: شرطاً يكون وجهه مقابل وجه كامل. ثم يقوموا نصف قومة. كامل يبتسم، يشاور بصياحه على وجه الأب، عبارة عن استعجاب لأن الأب قايم متألم وهو يقول: آ يا كحكوحة ظهري. ثم يستبورا واقفين.

الأب: (كلام بهمة.) شوف يا واد يا كامل اللي وقعنا.

كامل: (يدور في الأرض) عود كبريت يا معلمى (أو يقول: عقب سيجارة يا معلمى. أو

يقول: ورقة سيجارة يا معلمى. أى كلمة.)

الأب: (كلام بفزعة ومشاورة أيضاً) بقى طولنا يا كامل، وتخننا وعرضنا يوقعنا كدا.

كامل: معنا فالصو، يا ابن الكلب.

الأب: الغرض. انده للبت وقول لها ملقينا تفاح.

كامل: (ينده لها) ملقينا تفاح. يخى ما وقعنا أبو خدين وجري.

البنت: عاوزه موز يا كامل.

كامل: موز كتير.

البنت: موز يا كامل.

كامل: آه على الموز يا معلمتى.

الأب: أيوه، يا واد، موز مانتش عارف. (ويخرجوا. يدخل العاشق)

العاشق: أنا شايفهم خارجين. لما انده لحبيبتي أكلها (ينده لها. تخرج)

البنت: أهلاً. حبيبى. (جملة. الأب يخبط).

العاشق: خيبنى في عرضك.

البنت: أخبيك فين؟ استنه. (تدخل تجيب غطا قماش وتنبم العاشق على اديه وركبه وتغطيه

وتجلس عليه)

الأب: (يدخل) انت قاعدة بره ليه؟

(يروح جهة العاشق ويوضع العصا بين رجليه ويفزع... أما كامل يكون من جهة رأس العاشق ويوضع رجله على رأس العاشق. العاشق يوطى رأسه. تنزل رجل كامل. يوضعها تاني. كام مرة. كل ذلك والأب يقول لبنته: قومي خشي جوه. أخيراً البنت تدخل. الأب وكامل يقفوا، ويكون العاشق خلفهم، يقوم يجري. يكون كامل يقول للأب: اقعد بنا ندبر لنا حيلة في مسألة بنتك دى. ييجوا يجلسوا يروحوا واقعين على ظهورهم، شرطاً يقوموا طبلون وجوههم لبعض)

الأب: ايه وقعنا تاني؟

كامل: بنتك، كانت جايه حبيبها وعملت كرسى وقام جرى.

الأب: اخرس يا حمار. كانت قاعدة على كرسى ولما دخلت اخذته معها، ودخلت. حتى انده لها نسألها. (كامل ينده لها. وأول ما تدخل يسألها الأب) بحق يا بنتى انتى موش كنتى قاعدة ع الكرسى ولما دخلت اخذته في ايدك؟

البنت: أيوه يا هوى.

الأب: سامع يا كامل. كلامى في محله.

كامل: (يبص للناس ويقول) شوفوا ابن الكلب!

الأب: اخرس يا ابن الحرام. انت دائماً تكذب على بنتى يا قليل الأدب. بنتى: ملقينا موز.

تعوزى ايه غيره؟

البنت: عاوزه كمثرى يا ابويا.

كامل: كمثرى كتيرة من البتاعة أم ديل دى؟

البنت: أيوه يا كامل.

كامل: شكلها زى الزير، تخينة من جهة ورقية من جهة؟

البنت: أيوه يا كامل. كمثرى يا كامل.

كامل: كمثرى يا معلمتى. (ويخرجوا).

العاشق: (يدخل) شفتهم خرجوا، وكل ما آجى أكلها مبلحش. لما انده لها، يمكن النوية دى

يفيبوا. ست بدية؟

البنت: (تدخل) أهلاً حبيبى.

العاشق: حبيبك ايه؟ اللي مبلحق اتنهى بكلمة.

الأب: (يخبط) افتحى يا بنت.

العاشق: قلنا كده. خيبنى بقى يا ستى.

البيت: (تفتح البير) انزل هنا.

العاشق: انزل البير، اقلى صراصير. شئ ثقيل. (ينزل ويقطى على نفسه. يدخل الأب وكامل).

كامل: يا معلمى، بنتك دائماً تضحك علينا وتلعب بنا الكورة.

الأب: صحيح؟

كامل: صحيح.

الأب: ادخل يا ولد هات زجاجة الزبيب من على الرف لما نقعد نسكر ويعدين أجش اكسر لحمها على عظمها. (يجلس أمام اتون^(١)). وكامل يجيب الزجاجة ويجلس على شمال الأب. هنا العاشق يفتح اتون المرسح، ويقف خلفهم وتكون فى يده طاسة جلد).

كامل: (يملا كاس ويقول) معلمى، الكاس فيه قشاية.

الأب: ادلقه. (كامل يرمى المياه التى فى الكاس على العاشق ويملا غيره) معلمى الكاس فيه عكاره.

الأب: ادلقه. (كامل يرميه على العاشق. وهلم. كام مرة. أخيراً يملا الكاس ويعطيه للأب) بصحتك يا كامل.

كامل: بالشفاء. (الأب يكون وضع الفنجان على فمه ليشربه. العاشق يطوسه على ظهره. الأب يتصع ظهره ويرفع رقبته ويكشر وجهه كمن تألم من ضربة ثم يلتفت لكامل).

الأب: يا ابن الكلب، ابقى سيدك وتضربنى (يضرب كامل بحساب).

كامل: يا معلمى أنا مضربتكش.

الأب: أمال وأنا بأشرب الكاس ايه الخبطة اللى نزلت على ظهري؟

كامل: انت لما شربت الكاس الطراوة طلعت من ظهرك لأن الزبيب المحوج يطلع الطراوة من الظهر (يملا كاس) محبتك يا معلمى.

الأب: بالشفاء.

كامل: (يكون وضع الكاس على فمه. العاشق يطوسه على ظهره كامل يكشر ويتألم ويضرب الأب) ازاي يا راجل تضربنى؟

الأب: لا، يا ابنى أنا موش بضربك، إنما بيتهبالك زى ما تهبألى.

كامل: (بعد كام مرة) لا يا معلمى. لازم نعمل محبة سوا. (يملا الكاس ويعطيه للأب وهو يسك الزجاجة. وكل منهم يسك يد الشانى باليد الفاضية بالشراب تنزل عليهم طوستين. كامل ينظر خلفه) عفريت يا معلمى.

الأب: (يقوم مفزوع. العاشق يفضل يشاور لهم بيده من الاتون كأنه يخوفهم. ثم يغطى على نفسه. الأب يكون ارتكن على جهة الكوليس ويفضل يرتعش ويسأل كامل) ايه يا كامل، ايه كامل؟ كامل: عفريت يا معلمى.

الأب: (بهمة ٤٠٠ اط) خليك قاعد عليه نكتمه (ويدخل جرى على البيت).

(١) لم أشر على أصل هذه الكلمة فى اللغات الأوروبية، وإنما واضح أن المقصود بها الباب السحري الذى يستخدم لإخفاء الممثلين حين تقضى حاجة المسرحية، أى البير كما يقول النص.

كامل: معلمى راجل عيبط. فاهم أنه عفريت صحيح. وهو رجل مغفل. فأنا اشرب تلك الزجاجة وادخل اتخاف معاه، وأخذ حتى منه بالقوة. (يجلس جهة الكوليس على اليمين ويملا الكاس ويوضعه جنبه على يمينه. يدخل العاشق يشربه. كامل يسك الكاس ويوضعه على فمه ليشربه فلا يجد حاجة. فينظر لولد بسيط متفرج جالس أمامه يقول له: انت شربته. آه يا حرامى. منيش قاعد فى الحقة دى. (ينتقل جهة الكوليس من الشمال. ويجلس ويملا الكاس ويوضعه بجواره ويوهم أنه يسحب قطعة فرخة من المقطف بعدها يسك إلماس ويوضعه على فمه ليشربه فيجده فاضى) يوه. حتى الحقة دى فيها حرامية؟ (ينتقل جهة الكوليس اليمين ويجلس ثم ينظر للشخص الذى كان قال له انت سرقتك ويقول له: انت لسه قاعد هنا، وأنا مقعدش هنا. ثم يقوم ويجلس فى وسط المرسح ويملا الكاس ويوضعه بجواره ويوضع طربوشه فوقه.. ويقول: «ايوه الحقة دى مغيبهاش حرامية» يكون العاشق دخل أخذ الكاس الأسمى ووضع كاس به دقيق. كامل يسك الكاس ويجى يشربه ينفخ فيه فيعفر وجهه بالدقيق ثم يقوم واقفاً قائلاً: يا معلمى).

الأب: «من الداخل» مالك يا ولد يا كامل.

(يخرج يجد وجهه ابيض. يتخوف منه. وكامل يعمل له بخ بخ. بمعنى انه عفريت. أخيراً يسأله:) انت كامل؟ أمال وشك معفر من ايه؟

كامل: كنت شغال فى وابور الدقيق.

الأب: آه يا ابن الحرام. خوفتنى. حصلنى على البيت (يدخلوا.. يخرج العاشق)

العاشق: الحب بهدلة لما انده حببىتى اكلمها. «عند بابها» يا ست بديعة. (يرد عليه كامل بصوت انائى «انثوى» ويخرج له. ويمسكوا بعض إلى أن يتوسطوا المرسح) أنا حببىتى غليت من ابوكى وكامل، فمن فضلك ادينى بوسة. (ينظر يجد كامل. يعمل طبلون. كامل يطوسه. العاشق يجرى إلى أن يخرج وكامل ويدخل البيت).

ثمرة: يدخل العاشق ينده: ست بديعة. (يخرج له كامل).

كامل: عاوز ايه يا ابن الكلب.

العاشق: بس ست بديعة عندها الدور الوسطانى فاضى بدى أجره.

كامل: الوسطانى بتاع ملعمتى؟

العاشق: ايوه.

كامل: مؤجره أنا يا مونشير.

العاشق: طيب الدور الفوقانى.

كامل: والتحتانى. (يطوس العاشق. العاشق يجرى وكامل يستخفى جهة الباب الذى يطلع منه العاشق).

العاشق: معلوم. ما دام، ادخل وامشى بالعافية لازم يسمعنى. فأحسن امشى بوشويش. (يمشى خطوة خطوة وكامل وراء رجل رجل. العاشق يمشى خطوتين والثالثة ينط لورا. يكون كامل رجع لورا. وهكذا ثلاث مرات. ثم أنا العاشق يشعر بأن كامل وراءه فيقول: بقى أنا خايف من كامل أفندى ليه. وده قريب واحد غنى فى بلاد الترك بيعت له معى ساعة وكتيينة ذهب. فأول ما يقابلنى أقدم له الساعة والكتيينة بتوعه (ويفضل يمشى ويلفق كلام إلى أن يجى جنب الكوليس الذى هو خارج منه ويقول: سعيدة يا سى كامل).

كامل: (يقف باهت ثم يرمى الصرمة من يده بالقوة ويقول) لازم استناه هنا. (يستخبأ جهة

الكوليس)

العاشق: (يدخل ويقول لكامل) ادينى شايك.
كامل: وأنا شايك. (يهرب العاشق وكامل يقف على بيت معلمه قائلاً: يا معلمى! الأب: مالك يا ولد؟
كامل: بقى يا معلمى كل ساعة الرجل ده يجى هنا وخاوتنا.
الأب: استنه هنا. (يدخل).
كامل: معلمى بقى عنده دم يا جدعان.
الأب: (يخرج ومعه بندقية يعطيها لكامل) اسمك البندقية دى (لكامل يسكها) شوفها معمرة؟
كامل: (ينفخ فى قم الماسورة) معمرة.
الأب: ايش عرفك؟
كامل: بتنفس.
الأب: هي يا ولد البندقية لما تنفس تكون معمرة؟
كامل: تكون فاضية.
الأب: اسمع يا كامل لما يجى الرجل ده هنا ترفع الديك وتضربه.
كامل: ديك ايه، قبيها ديوك؟
الأب: يعنى الزناد يا ولد.
كامل: مفيهاش فراخ؟
الأب: لا يا ولد. فراخ ايه. (يدخل. كامل يجلس فى وسط المسرح. العاشق يتأوب. (١)).
كامل: صاحى. (العاشق يتأوب مرة أخرى) صاحى (ثم ينام كامل. يدخل العاشق. يسرق البندقية ويضع له مقشة يد، يكون مربوط فى قشها بارود. ثم يولع البارود).
كامل: (يصحى على ضرب البارود ويشاور بيده) بى بى. (كلام بهمة).
الأب: (يدخل. يتخوف من ضرب البارود. ويعمل حركات مع الخوف. وبعد انتهاء ضرب البارود) أنا مديلك بندقية بطلق واحد، وایه ده كله؟
كامل: دى بطلقات.
الأب: اياك أنت تمث يا ولد؟
كامل: ابوه، يا معلمى.
الأب: ادخل البيت يا ابن الحرام، وأنا أخلى بالى من الشباك (يدخلوا)
العاشق: (يدخل) أنا سمعت إن واحد ضابط عاوز يجوز البنت دى قام من بلده يخطبها. فأنا أروح على المحطة استناه وأعمل معه ملاعيب (يخرج ويدخل الضابط ووراء العاشق، شایل له بقعة يوضعها بجوار الستارة النازلة بالقرب من الباب الذى دخلوا منه بمقدار متر. ثم أن الضابط يطلع قرش صاغ يعطيه للعاشق اللى شايك له البقعة).
العاشق: (يعمل زى الجمعيدية) ارش ايه ويتاع ايه؟ ادينا اجرتنا زى الناس.
الضابط: قرش من المحطة لحد هنا، موش مكفيك؟ هات القرش (العاشق يعطيه القرش).

(١) المفروض طبعاً أن يتأوب العاشق خارج المسرح.

ويأخذه الضابط) روح بقى ملكش عندى شى، أحسن انده للبوليس يخذك.

العاشق: طيب هات القرش يا سيدى.

الضابط: (يعطيه القرش. يأخذه ويقف. يلتفت الضابط بجده واقف) واقف ليه؟

العاشق: ادينى خارج حالا (ويقف ينظر للضابط نظرات غضب).

الضابط: (يلتفت يجد العاشق) انت برده واقف! يا بوليس! يا بوليس! (العاشق يخرج) أنا

جيت هنا مخصوص لأجل أجوز بنت الرجل العجوز صاحب البيت ده (يخبط على الباب)

كامل: بقى يا ابن الكلب كل ساعة خاوتنا كده؟ (يسحب الصرمة ويخرج فازع على الضابط.

وعندما يجده الضابط يضرب له سلام بالصرمة، ويقف مرتعش قائلاً) أنا موتوش. معلمى اللى

موته. (عند خروج كامل يكون الضابط مستعد. يسحب السيف وعندما يجد كامل صاحب الصرمة

يفزع عليه بالسيف وعندما يسمع من كامل قوله معلمى اللى موته يقول:)

الضابط: انتم بتموتوا ناس هنا؟ فين معلمك؟

كامل: جوه.

الضابط: انده له؟

كامل: (يقف على الباب ويقول) معلمى، اطلع موت (الأب يخرج يجد الضابط يرتعش.

كامل يكون واقف خلف الضابط يشاور للأب بمعنى: ادخل. الأب يفضل ينتظط بظهره إلى أن

يدخل. الضابط ينظر لكامل).

الضابط: معلمك فين يا ولد؟

كامل: دخل.

الضابط: انده له؟

كامل: يا معلمى. (الأب يخرج. يرتعش أمام الضابط كامل من خلف الضابط يشاور للأب

بمعنى ادخل. الأب يفضل ينتظط إلى أن يدخل).

الضابط: فين معلمك؟

كامل: دخل.

الضابط: لازم أروح أجيبه بنفسى. (يدخل يسك كم جبة الأب ويخرج ويقفوا على حرف

المரசج وجههم للناس والضابط يكلم الأب قائلاً: يا عم انت بتدخل البنت ليه؟ يكون الأب قلغ الجبة

ودخل بيته. الضابط ينظر للأب يجد الجبة يستعجب ثم ينظر لكامل يجده بيشاور).

الضابط: هيه. بقى انت يا ابن الحرام اللى بتسلطه. تعالى هنا (يسكده. يوضع وجهه بقورته

فى حرف الكوليس). ان شفتك شلت وشك من هنا أوريك. (كامل يلزق الطربوش على حرف

الكوليس وينظر للضابط ويشاور بصباعه على الطربوش. ثم أن الضابط يدخل يجيب الأب ويوقفه

بينه وبين كامل. كامل يغمز الأب بيده. والضابط يكون بيكلم الناس الأب عندما يغمره كامل يهرب

من وسطهم. الضابط ينظر على الأب فلم يجده يقول: «عجيبة على الرجل ده». ويدخل يجيب الأب.

يوقفه جنبه وهو يقف فى الوسط. كامل ينظر للأب فيدخل البيت، ويكون بيغمز الضابط، يحسبه

الأب. الضابط يسأل كامل):

الضابط: بتعمل كده ليه يا ولد؟

كامل: يحسبك معلمى.

الضابط: هيه. اياك انت بتسلطه يا ابن الحرام. طيب. أنا أوريك. (يدخل يجيب الرجل) انت

يا رجل خايف ليه؟ انى جى أجوز بنتك.

الأب: يب يب (كلام بتفخيم. يمسك العصاية يخبط بها) لازم أوريكم يا أولاد حارتنا كل العذاب. نسيبى ضابط. يا ولد يا كامل. هات الجبة ليسهالى.

(كامل يجيب الجبة. يلبسهاله فى العالى. تكون يدين الأب فى الواطى. وإن كان يلبسهاله فى الواطى تكون يدين الأب فى العالى. أخيراً كامل يلبس الكم الشمال فى ذراعه الشمال والأب يلبس الكم اليمين فى اليمين. ويلفوا إلى أن يبقى وجههم فى وجه بعض. أخيراً الأب يكلف كامل باستحضار البنت. فيحضرها. يأمرها بزواج الضابط. تتوقف لأنها تحب عاشقها. فيبهو هو عليها الأب ثلاث مرات. يكون كامل هو هو على الضابط ثلاث مرات. المقصود: الأب يوضع يد البنت فى يد الضابط ويقول: انتم الآن زوجان، فلكم الهناء الدائم. ويأمرهم بدخول البيت. ويدخل هو وكامل خلفهم. يدخل العاشق).

العاشق: ازاي الضابط ده ياخذ حبيبتي، وأنا أموت بحسرتها؟ (ينظر يجد بدلة الضابط) ونسى بدلتة؟ لما ألبسها وأطلع على جتة أبوها البلا. (يلبس البدلة ويخبط الباب. يخرج كامل) فين معلك؟

كامل: جو البيت.

العاشق: انده له. (كامل يتده له. الأب يخرج. ينظر العاشق ويرتمش لأن العاشق لابس بدلة الضابط. فيتخوف منه). فين بنتك يا رجل؟

الأب: جو البيت.

العاشق: أنا هدى أجوزها؟

الأب: حاضر. انده لها يا كامل. (كامل يتده لها. تدخل). أجوزى ده.

البنت: رايحة أجوز كام يا ابويا؟ (العاشق يظهر لها وجهه جيداً فتعرفه أنه حبيبها) أيوه أجوزه.

الأب: (يوضع يدها فى يد العاشق) جوزناكم.

(فيدخلوا البيت. وفى البيت يلطشون السيوف على بعضها هو والضابط كأنهم بيتحاربوا. أما الأب وكامل: يخرجون أمامهم يرتعشوا كأنهم خائفين. ثم أن الضابط والعاشق يخرجون فى المرحس ويتحاربون وفى أثناء حربهم الضابط يقول للعاشق: انت مين؟ من أى أورطة؟ من أى بلك؟ والعاشق يبدى أمامه همهمة ودمدمة. وهو يقلع فى البدلة إلى أن يقلعها كلها فيسلم على الضابط قائلاً: سعيدة. ويخرج. هنا الضابط والجميع يقفوا مستعجبين. ثم أن الضابط يريخ الأب:)

الضابط: ازاي يا رجل ولد زى ده يضحك عليك؟

الأب: الحق على هدومك. ليسهم فحفت منهم.

الضابط: تانى مرة إذا جه واحد زى ده، انده على. (يأخذ البنت ويدخل. يدخل الأب ويقول لكامل هات البدلة. كامل يلبس البدلة ويخبط بالسيف على الباب: يخرج له الأب يجده الضابط. يتخوف منه)

الأب: عاوز إيه؟

كامل: أنا جنى نار. وعاوز أجوز بنتك.

الأب: طيب. (يدخل يجيب البنت) أجوزى ده.

البنت: رايحة أجوز كام؟

الأب: (يمسك يدها بالعافية ويضعها فى يد كامل). جوزناكم. (كامل يأخذ البنت ويقصد بها باب الخروج) رايح بها فين؟

كامل: رايح بها للوكاندة.

الأب: لا. بنتى لا تتجوز إلا فى بيتى.

(بعد مناوشة من هذا القبيل يقصد كامل بيت الرجل ويقول للناس: «الضابط جوه. دلوقت يحاربنى يا جدعان». ثم يدخل والبنت فى يده. يحصل بينه وبين الضابط تلاطش بالسلاح، حتى تسمعه الناس. هنا الأب يسمعه يقف يرتعش. أما كامل والضابط يخرجون بالمرسح ويتحاربون. كام لطش. وفى أثناء الحرب كامل يكون يقلع ملابس الضابط. وعندما يتضح أنه كامل الضابط يضحك ويويخ الأب:)

الضابط: حتى خدامك بيضحك عليك.

الأب: الحق على هدومك المبعزقة فى الشارع. (لكامل). دخل الهدوم يا ابن الحرام (البنت تدخل والضابط وراها. كامل يحمل الهدوم ويدخل وراهم. (الأب يقول للناس) إن ما كنتش بنتى كنت لبست البدلة أنا الآخر. نكتة. (ويدخل يظهر العاشق).

العاشق: بقى حبيبتي أجوزت، وعملت الحيل التامة لكوني أجوزها مقدرتش، وعيشتى دى قلتها أحسن. لازم أموت نفسى وارتاح. (يمسك سكينه ويشاور لضرب نفسه. يخرج عليه رجل كبير مسن)

الرجل: رايح تقتل نفسك عمداً ليه يا ابني؟

العاشق: وانت، ماذا يعنيك؟

الرجل: بس قلبى عليك.

العاشق: أنا بحب واحدة وهى تحبني. وعملت كل الوسائط لجوازها فلم يقبل والدها. لأننى فقير. وزوجها لشخص آخر، فمن زعلى مرادى أعدم نفسى وارتاح.

الرجل: لا يا بنى. حرام قوت نفسك. خذ تلك العصاية وهى تنولك مرغويك.

العاشق: (يمسك العصاية ويرميها) خذ يا شيخ.

(إلى هنا ينتهى النص المدون. ولكن من السهل التعرف على بعض ما كان يجرى بعد ذلك، لأن دخول الشيخ لمساعدة العاشق عن طريق عصا مسحورة كان ثمة معروفة فى مسرح الارتجال. تجد هذه النمرة موصوفة بشئ من التفصيل فى الإضافة التى أدخلت على وصف دور الأب فى فصل خياطة وخياطة. انظر الصفحات التالية).

فصل:

الجزمجي اشكازى عبده

(مناظره: كوتشينه. كورة. ورق كرتون لأجل الضرب. تربيضة عليها فردة جزمة قديمة. شاكوش. الموضوع: تفتح الستارة عن تربيضة موضوعة وعليها عدة جزمجي. يدخل العاشق)

العاشق: أنا بحب بنت صاحب البيت ده حب زايد. لما انده لها أطفى شوقي. (ثم يغنى قصيدة. تخرج البنت تسلم عليه باشتياق). أنتم بردو سكتتو الدكان دى. أنا مراراً بقول لك متسكينيش الدكان دى لأنى كل ما آجى هنا بختشى.

البنت: أمى اللى سكتتها. وأنا لازم أعمل حيلة على الساكن لما يعزل. (تدخل الأم).

العاشق: (يدعى أنه من رجال الصحة). ايه الوساخة دى. أنا لازم اكتبك مخالقات. كلام هت. وعند خروجه يسلم على البنت).

الأم شكشوكة: (تضرب البنت) خشى خشك خاشش. (يخرجو. يدخل الجزمجي).

الجزمجي: خلى المراكيب تثبت فى حوافرنا ولا تنام إلا جاتعاً حافى

ما بين طرفه عين وانتباهتها ينقلب الانسان من اسطى إلى اسكافى

أنا كنت رجل صاحب ورشة كبيرة، وفضلت الصنایعية تاكل منى، والزمان ياكل منى لما صبحت على طرايط الفقر. (يدخل عليه رجل عجوز).

العجوز: ايه. فلقت الحيطان. قلعت السبيان. قلقت الجيران، يا ابن الحرام. يلعن أبو حلمة نيقة مشمشة تفاحة برقوقة مناخيرك يا.. يا.. يا (يفتح شفايفه بمعنى أنه ييشم ويحرك وسطه وينهز). هنا الجزمجي يستعجب. العجوز يعيد الموضوع تانى. يستعجب الجزمجي العجوز يعيد الموضوع ثالثاً).

الجزمجي: يا عم العجوز!

العجوز: عم؟ جاك عم الذهب.

الجزمجي: يا أبويا العجوز!

العجوز: جاك بو. (وهلما، من هذا القبيل)

الجزمجي: (يحكى للعجوز حكاية أنه كان رجل صاحب ورشة والزمان غدر به حتى اشتغل اسكافى).. وكل ما أجيب ولد صبي وأفوته فى الدكان وأروح أجيب شوية وشراش وأرجع أجده سرق الجزمجي الموجود فى القالب ومشى. وأدى سبب زعلنى يا عم.

العجوز: بس كده؟ قلنى وأنا أروح أجيب لك ابنى.

الجزمجي: روح هاته.

العجوز: يا أخى روح. هاته؟ مربوط على الطوالة؟ هاته؟

الجزمجي: آمال ايه يا عم؟

العجوز: قل لى من فضلك واحسانك ولطافتك وخفاقتك روح هات ابنك.

<١١٦> الكوميديا المرتجلة

الجزمجي: طيب يا عم. من فضلك واحسانك، ولطافتك، وخفاقتك روح هات ابنك.

العجوز: أجيب ابنى يشتغل عندك؟ رايح يمشى على ايه؟

الجزمجي: يمشى على الأرض.

العجوز: ابنى؟ آه يا حمار. أقل ما يكون موش تفرش له حرير من بيتى لحد هنا.

الجزمجي: يا عم العجوز، هو ابنك رايح يشتغل عندى صبي وإلا أحطه على الرف؟

العجوز: طيب لما يقول لك: عطشان، تسقيه فى ايه؟

الجزمجي: أسقيه فى القلة اللى بشرب منها.

العجوز: أما الجزمجي مجنون. أقله كمان موش تسقيه فى حوض بللور مملوء بماء الورد.

طيب لما أجيب ابنى وتقعده على الكرسي ويجى على وشه الطير، تعمل ايه؟

الجزمجي: اعمل له ايه؟ يجى على وشه، على وشك زى بعضه.

العجوز: أقله يا بو عقل تخن، موش تحجيب له ناموسية توضعها عليه.

الجزمجي: يا عم العجوز، أنا عاوز ولد صبي، موش عاوز عروسة.

العجوز: يا عبيط، أنا ابنى نعماعى. ابنى شلبى. ابنى مريى، من ذوى العلوم. يعرف من اللغات تسعين. بالك ابنى لما يجى هنا عندك فى الدكان، تبقى الجزم نازلة على دماغك زى المطر.

الجزمجي: جاك جزم على راسك. قول يعنى: الزباين تجى عندك كتير.

العجوز: ايوه. يجوا عندك بالزوفة.

الجزمجي: طيب يالله نروح نجيبه.

العجوز: بس من فضلك قمشى خطوة خطوة.

الجزمجي: يالله.

العجوز: (يرفع رجله، ثم يلتفت للجزمجي ويقول بزعمق) ايه؟ ماشى زى الحمار.

الجزمجي: ماشى زى ابوك. يا ابن الكلب أنا لسه حظيت رجلى؟

العجوز: على مهلك. (ثم يرفع رجله ويلتفت وراءه) ايه، ماشى زى الطور.

الجزمجي: (يكون رافع رجله ويشير عليها ويقول) أهيه، لسه ماحطتهاش على الأرض.

حتى اسألك الناس.

العجوز: على مهلك من فضلك. (يرفع رجله ويلتفت وراءه) ايه؟ ماشى زى العجل.

الجزمجي: (يكون رافع رجله) لسه مائزلتش على الأرض. (بعد ثالث مرة يمشى العجوز لحد الكوليس).

العجوز: يا كامل. (لحد ما يتأوب كامل. يرجع العجوز بفرعه مخضوض) الحمد لله.

سليمة. برده سليمة.

الجزمجي: ايه، جرى ايه يا عم العجوز؟

العجوز: اسكت. اسكت. ابنى صحى.

الجزمجي: وايه يا عم إذا كان صحى.

العجوز: اسكت أحسن بضرنا. (ثم يرجع لحد الكوليس ويقول) يا كامل يا ابنى.

كامل: آيه ليا ابويا. جيت لى الحمار؟

العجوز: آه. (يرجع جرى يقول للجزمجي) اعمل معروف واعمل حمار قد نصف ساعة.

الجزمجي: حمايه يا عم. أنا عاوز ولد صبي للدكان، موش ولد مدلع.

المعجوز: (يرجع لحد الكوليس) يا كامل. (يخرج كامل)
كامل: ايوه.

المعجوز: تعالى يا ابني اشتغل جزمجى عند الراجل ده.
كامل: طيب يا ابويا.

الجزمجى: تشتغل بأى كيفية؟

كامل: بالدقيقة، اشتغل. بالساعة، اشتغل. باليوم، اشتغل. بالجمعة، اشتغل. بالشهر، اشتغل. بالسنة، اشتغل.

الجزمجى: كويس، طيب تشتغل الدقيقة بكام؟

كامل: بتسعين فرنك.

الجزمجى: طيب وفى الساعة بكام؟

كامل: بسبعين فرنك

الجزمجى: كويس. بقى تشتغل فى الدقيقة بتسعين فرنك وفى الساعة بسبعين فرنك. طيب. وفى اليوم بكام؟

كامل: خمسين فرنك.

الجزمجى: طيب وفى الجمعة بكام؟

كامل: عشرين فرنك.

الجزمجى: طيب وفى السنة بكام؟

كامل: بعشرة فرنك.

الجزمجى: كويس خالص. طيب، وكل خمس سنين تاخذ كام؟

كامل: نبقى تتحاسب.

المعجوز: هات أجرة ابني.

كامل: الأجرة لى.

أبوه: لى «يتشاجروا. يدخل الجزمجى وسطهم. كامل يطوسه».

الجزمجى: (يخرج) وأنا اتبع من الاثنين اللى دخلت فى وسطهم «يلتفت لكامل» الأجرة لك (ويلتفت للأب) لك. (وهلم. أخيراً الأب يخرج. الجزمجى لكامل) ابوك بيتقول انك تعرف تسعين لغة؟

كامل: نعم.

الجزمجى: تعرف فرنساوى؟

كامل: لا.

الجزمجى: تعرف انجليزى؟

كامل: لا.

الجزمجى: تعرف تركى؟

كامل: لا.

الجزمجى: تعرف طليانى؟

كامل: لا.

الجزمجى: امال تعرف ايه؟

كامل: اوريك اعرف ايه. «ويقمص بالموشح وينهق، ويرقص، بمعنى انه حمار».

الجزمجى: «يضربه» بطل اللغة دى.

كامل: «يعيط» يحرق ابوك يا ابويا. أنا طول عمري ما اشتغلش اهدأ.

الجزمجى: (يجلس على كرسيد) شوف. قمشى كده. ثم تحود كده. وتطلع كده. تلاقى قدامك باب. تفتحه وتجييب منه كرسى ونجى.

كامل: احوذ على الطلعاية. وانزل على النزلاية. اشوف العلواية. وانزل على الدحدوراية. اجيب كرسى واجى. (يجيب الكرسى)

الجزمجى: اقعد عليه. (كامل يجلس من فوق على خزانة الكرسى) موش كده يا ابن الحرام. اقعد من تحت (كلام بخلق. كامل يجلس على الأرض) يا واد فوق الكرسى. (كامل يقعد على خزانة الكرسى) تحت الكرسى. (كامل يجلس على الأرض) فوق الكرسى. (كلام بخلق) اقعد فى الدور الوسطاني. (كامل يجلس كالعادة. الجزمجى يعطيه فردة جزمة) امسح الوش. (كامل يمسخ وشه) بتعمل ايه يا كامل؟

كامل: يمسخ وشى.

الجزمجى: (يضربه) يا حمار، أنا بقول لك وش الجزمة. (يضربه) امسح البوز. (كامل يمسخ بوزه) بتمسح ايه؟

كامل: بتقول لى تمسخ البوز؟

الجزمجى: يا حمار أنا بقول لك على بوز الجزمة. اتعلم يا ابني تبقى كويس. (يقوم) خلى بالك يا كامل، احسن رايح مشوار (وحين يمشى يقول كامل:)

كامل: معلمى: هات لنا المسامير طول عشرين سنتى لأجل بوز الجزم. هات لنا طول خمسين سنتى لأجل كعب الجزمة الستاتى. هات لنا رشاش علشان نلحق بمباغ الجزمة النحاس. «فر» لما تروح لمراتك سلم عليها وقول لها: جيت واحد صنايعى خفانى.

الجزمجى: يا ولد. ابن الحرام. عيب عليك. اختشى شويه. (يمشى ويوضع يده على قورته) نسانى اين الحرام أن أوصيه على البنت الفاجرة (يرجع لكامل) تعرف الشباك ده اللى فى البيت ده؟ موجود فيه بنت فاجرة اوعى تكلمها لأنها سبب خسارة الدكان والصبيان (يخرج كامل يقعد يشتغل. تخرج البنت).

البنت: كل ما أخرب الدكان دى. تعمر تانى. فأنا لازم اتسبب فى قفلها (لكامل) انت، يا ابن الجيران!

كامل: نعم، انت يا بنت الجيران.

البنت: انت اسمك ايه؟

كامل: قبلة انتى اسمك ايه؟

البنت: قللى انت قبلة؟

كامل: قولى لى انتى قبلة؟

البنت: لا، انت الأول.

كامل: اسمى كامل.

البنت: وأنا اسمى بديعة. كامل. كامل. كامل.

كامل: بديعة. بديعة. بديعة. (كل منهم يدور بالمرسح).

البننت: انت صناعتك ايه؟

كامل: جزمجى.

البننت: أنا عاوزه جزمة.

كامل: على راسى. «يجلسها أمامه على الكرسي ويأخذ رجلها على حجره» عاوزه جزمة البوز من ورا والكعب من قدام؟ وإلا أعملك مفتوحة من تحت ومقفولة من فوق؟

البننت: مفتوحة من تحت يا كامل.

كامل: على عيني (ويدور على القياس. يدخل الجزمجى يجد كامل مع البننت. يعمل طبلون وإشارة).

الجزمجى: أنا باقول له اوعى تلك البننت دى وهو برده يعمل كده؟ أنا أوريه. (يسك كتف البننت) ادخل بيتك. (تقوم البننت يجلس هو على الكرسي ويدرجه على حجر كامل) قيس. كامل: هيه الرجل اتغيرت؟ (ينظر يجد الأسطى هو الجالس على الكرسي فيمسكه من رجله ويرميه على الأرض بكرسيه بحاله. الجزمجى يقوم يضرب كامل. كامل يعيط).

الجزمجى: بص فى الجزمة!

كامل: عين فيك وعين فى الجزمة.

الجزمجى: أنا يا ابن الحرام بقول لك اوعى تكلم البننت دى ابدأ، سامع؟

كامل: حاضر يا معلسى. (يخرج الجزمجى) اظن البننت زعلت. لما أئده لها (يقف أمام منزل الجيران) انت يا بنت الجيران (البننت تخرج) انت اسمك ايه؟

كامل: وانتى اسمك ايه؟

البننت: اسمى بديعة، وانت اسمك ايه؟

كامل: اسمى كامل.

البننت: (تلف بالمرسح) كامل، كامل، كامل.

كامل: (يلف بالمرسح بديعة، بديعة، بديعة.

البننت: تلاعننى الكوتشينه؟

كامل: من ايه لا ايه؟

البننت: من جزمة لجزمة

كامل: لا، من بوسه لبوسه.

البننت: لا يا اخويا.

كامل: بخطر ك يا اختى.

البننت: أنا داخله بيتنا.

كامل: على كيفك.

البننت: (أخيراً). طيب، من بوسه لبوسه. (يجلس كل منهم على ركبته ونصف ويلعبوا.

يدخل الجزمجى. تقوم البننت)

كامل: ٤، بقوا ٩، بقوا ١٦ فورة (ينظر يجد الجزمجى. يعمل طبلون).

الجزمجى: كده يا ابن الحرام؟ أنا موش قلت لك اوعى تكلم البننت دى (يضربه) لما ادخل استخفى هنا واشوف رايح يعمل ايه مع البننت دى. (يدخل البننت يقلد صوت حريمى). يا حبيبى يا

كامل. يا روى يا كامل.

كامل: (يفتكر أنه البننت) يا روى يا بديعة. يا عيونى يا بديعة.

الجزمجى: (يخرج) آه يا ابن الحرام، يا روى يا بديعة. يا عيونى يا بديعة (يضربه ويدخل تانى منزل بديعة دون أن يراه كامل ويقول) يا روى يا كامل، يا حبيبى يا كامل.

كامل: (يعرف صوته ويحذفه بجميع الأشياء التى على التريزة).

الجزمجى: آه، يا ابن الكلب، لازم أروح أشد أبوك من دقته (يخرج. تدخل البننت)

البننت: يا حبيبى يا كامل. يا عمرى يا كامل.

كامل: روى يا بنت الكلب يا قونطجية (البننت تعيط) مسكينة يا جدعان، انتى عاوزه ايه؟

البننت: اقولك، نجى نلعب الكورة، من قلم لقلم؟

كامل: وأنا قبلت.

البننت: (تمسك الكورة) هيه.

كامل: ايه ده يا بنت؟

البننت: لعب كورة.

كامل: ده، لعب سرير يا بنت الكلب.

البننت: (تمسك الكورة) آن - دى ترواه. هيسلا (تحذف الكرة. تقع من كامل. تضربه قلم.

كامل يسك الكورة ويقول: آن - دى ترواه. ويحذف الكورة تلتقطها البننت وهلم. كلما البننت حدثت

كامل تقع منه الكورة، وهو كلما حذفها تلتقطها ٣٠ مرات. وثالث مرة كامل يسك الكورة).

كامل: بقى كل مرة تلتفتها؟ لما أحودها علشان أضربها قلم. (يحذف الكورة. تكون

شكشوكة مقبلة نجى الكورة فى عينها. توضع يدها على عينها).

شكشوكة: آه يا عيني. (يدخل الجزمجى يترجاها ويوبخ كامل).

الجزمجى: لما أروح أجر أبوك (يخرج والحزمة وراه).

البننت: (تدخل) كامل!

كامل: روى يا قونطجية.

البننت: معلش. الحق على.

كامل: عاوزه ايه؟

البننت: نلعب أم عميش؟

كامل: أم عميش دى ايه؟

البننت: تغمى عينيك وأنا أغمى عيني ونلعب.

كامل: طيب يالله نلعب. (البننت تغمى عين كامل ويجلسوا على ركبة ونصف).

كامل: أم عميش؟

البننت: عاوز ايش؟

كامل: ايش ضايح لك؟

البننت: ابرة وخيط.

كامل: علشان ايه الابرة والخيط؟

البننت: علشان نخيط كيس.

كامل: علشان ايه الكيس؟

البننت: علشان نحوش فيه فلوس.

(ويهرز يده بشهامة وشخط). يا سلام على باريز. يا سلام على سكة باريز. يا سلام على شوارع باريز. ثم وجدت زحمة. فوق عن ١٠ مليون نفس. سألت عن حالهم. قالوا دول رايعين يتفرجوا على التشخيص. رحت معهم أتفرج. وجدت تشخيص عال قوى. يا لله لما تشخص زبهم لأجل ما تعرف حالة التشخيص. (ثم يكبب هدوم، ويربطهم على مؤخرة كامل، ويجيب جلابية حرمل يلبسها له، ويوضع طرحة على رأسه).

كامل: (يقلع الطربوش ويضعه على بزة الأيسر من داخل الهدوم، عبارة عن بزة).

أمين: ايه ده؟

كامل: ده بزة.

أمين: والثاني؟

كامل: معمول له عملية. (وبعد مناقشات عظيمة، يطرق الباب من الخارج).

أمين: مين؟

طارق: أنا فلان.

أمين: (لكامل) مين ده؟

كامل: ده صاحب البيت، وأنا مديون له فى كام شهر، وايه تعمل يا اخي؟

(نص غير كامل)

فصل:

كامل وأولاده

منسوب إلى: جورج دخول

(تفتح الستارة عن كامل وترايبزات وكراسى عبارة عن لوكاندة).

كامل: الدنيا أحوالها صعب، ومراتى معذبانى. (ينده لها ويتشاجروا ويروحوا لبعض ثم يلينوا لبعض فى الكلام).

الحرمة: الأولاد بدهم يروحوا المدرسة.

كامل: اندهى لهم؟

(تنده لأولادها الثلاثة بأسماء هزلية. يخرجوا ثلاث أولاد لاهسين بذل هزلى. بعد مناقشة مزاح منهم لكامل، أمهم تأمرهم بالتوجه للمدرسة فيخرجوا والحرمة تدخل البيت. هنا يدخل واحد افندى قيافة، على كامل ويجلس على كرسي بجوار كامل وهو زعلان).

كامل: مالك يا شريكى؟

(الافندى يضرب برجله فى الأرض ويقوم من على الكرسي يمشى بالمرسح وهكذا. كلما سأل

كلما سألته كامل يضرب رجله على الأرض ويقوم منتور. أخيراً كامل يفعل مثله. كام غمرة. ثم يجلسوا).

كامل: بس زعلان ليه يا شريكى؟

الافندى: أنا زعلان يا كامل لأجل الفلوس التى صرفتها فى تلك اللوكاندة. ولاقيش معنى فلوس.

كامل: انت صرفت فلوس؟

الافندى: امال ايه يا كامل. وأول مرة موش صرفت ١٠٠ جنيه على فرش اللوكاندة؟

كامل: نعم.

الافندى: وتانى مرة، موش ارسلت لعمى باستنابول ارسل لى ٦٠٠ جنيه قضينا بهم لوازم اللوكاندة؟

كامل: نعم.

الافندى: يبقوا ٧٠٠ جنيه.

كامل: نعم.

الافندى: وارسلت لعمى بعث لى ١٠٠٠ جنيه وأنا صرفتهم على اللوكاندة وعليك وعلى مراتك وأولادك. وأنا ارسلت لعمى جواب لأجل أن يرسل لى فلوس وعرفته فى الجواب أنى تزوجت وخلفت. فأرسل لى جواب عرفنى أنه سيحضر هنا لأجل أن يشوفنى ويشوف أولادى. ثم يعطينى الفلوس المطلوبة. وأنا زعلان، لأن عمى إذا حضر هنا ولم يجدننى متزوج ولا مخلف يفتكر أنى خياص. (جملة).

كامل: ويعدين يا شريكى؟

الافندى: بدى منك مسألة صغيرة يا كامل.

كامل: ايه هيه؟ احكى لى. انت شريكى. (جملة).

الافندى: بس تسلفنى مراتك قد نصف ساعة يا كامل.

كامل: اسلفك مراتى يا ابن الكلب؟ ده كلام ليس له أصل.

الافندى: لا، بس كده كامل أمام عمى. كده وكده.

كامل: (بعد مناقشة ينده لمراته) سلفتك لشريكى نصف ساعة.

الحرمة: نصف ساعة؟ لا يخويا. يا دهوتى، أنا بطلت الحاجات دى من زمان. (جملة. ثم قيل

وتوافق. يدخل رجل تركى يخبط على الباب).

التركى: اشكوبيا آ آ آ (ثلاث مرات).

كامل: (أول مرة) موش عاوزين جاموس. (تانى مرة): الزريبة بعيد عن البيت ده.

الافندى: (يكون سمع الصوت. وبعد ثالث مرة يقول) ده صوت عمى يا كامل. افتح الباب حالا. (كامل يفتح الباب. يدخل رجل تركى يسلم على ابن أخيه بلغة تركية ويكلمه جملة تركية).

الافندى: أنا بطلت يا عمى أكلم تركى لأنى نسيت اللغة دى.

التركى: (يكلمه بلغة عربى تقليد التركى) ازى يا ابن أخى أنت ترك التركى. ماكنشى يجب. ابن مراتك؟

الافندى: مراتى دى دى. (ويشاور على شكشوكة).

التركى: ما شاء الله تعالى: تعالى يا فاطوم اجلسى جانبى. (تجلس جنبه. يوضع يده على

كامل: وأنا ما أخلى مراتى. أروح العن أبوها وأديها المنقولات. (يدخل يضرب فيها) الناس بالقهاوى والخمامير و.. و.. مسكت سيرتى يا بنت الكلب. (ويخرجها به، ويرمى عفشها، لحاف قديم. كانوا. سبت خضار. جملة أشياء قديمة بحسب الموجود. ثم يدخل البيت. تدخل المرة تميط).

المرأة: يا ربى عملت ايه بس. جوزى: قوللى أنا عملت ايه؟

كامل: امشى يا مرة.

المرأة: بس احكى لى مين فتن لك على حاجة؟

كامل: روى يا مرة.

المرأة: انت موش عاوزنى؟

كامل: لا.

المرأة: لما افتح هذا البير وأروح من قدامه استخبنى.. وهو يفكر انى رميت نفسى فى البير وأشوف إذا كان يحيى أو لا. (تفتح البير وتدخل الكوليس).

كامل: (يخرج) آه، مراتى رمت روحها فى البير. آه، اين انت يا مدام؟ (ويبص فى البير مراراً. يدخل ضابط وعسكرى يجدوا كامل باصص فى البير).

الضابط: مالك؟

كامل: مراتى وقعت فى البير.

الضابط: امسكه يا عسكرى.

كامل: ليه؟

الضابط: موش رميت مراتك فى البير؟

كامل: أيوه.

الضابط: طيب امسكه يا عسكرى.

كامل: لا.

الضابط: ايه العبارة؟

كامل: مراتى زعلانة ورمت روحها فى البير.

الضابط: هى زعلانة وانت اديتها عفشها وخربت لقيتها واقفة. شلتها من رجلها ورمتها بالبير.

(كل الضابط ما يقول كلمة يقول كامل مثلها لحد ما يقول الضابط رمتها فى البير يقول أيوه. الضابط يقول امسكه يا عسكرى، كامل يقول لا. ثم يعيدوا الحالة مرة واثنين وآخر كل كلمة يقول الضابط امسكه يا عسكرى. تدخل البنت).

المرأة: جوزى، جوزى. (يدخل وراها العاشق).

العاشق: بقى الوحش يقعد مع الخلوة دى؟ (كامل يطوسه. يجرى. كامل يقف يكلم البنت. تمنعه. الضابط يجرى خارج بمسكه كامل).

كامل: أقف لما تصلحنا. (يصلحهم الضابط ويصبص للبنت).

كامل: انت كمان يتصبص للبنت؟ (يطوسه وتقلل الستارة).

ملاحظة: عند الضابط ما يسمع كلام كامل يقول له:

الضابط: اتخانقت مع مراتك؟

كامل: أيوه.

الضابط: مسكتها بيديك الاثنين؟

كامل: أيوه.

الضابط: شلتها لفوق؟

كامل: أيوه.

الضابط: حذفتها فى البير؟

كامل: أيوه. (بفرعة)

الضابط: خذ يا عسكرى. (كامل يعمل غرة تهبط الموضوع).

الضابط: بعد ما يسمع كلام البنت يقول: غيبه واحد يرمى فتنة بين راجل وامرأته؟ آه لو شفته. (مناوشة. يدخل العاشق).

قائمة الشخصيات:

(١) دلال بيوت معلوم كلامه.

(٢) دلال سلاح معلوم كلامه، لغته تركى.

(٣) ادباتيه.

(٤) بياع بضائع معلوم كلامه.

(٥) اقطع وابلع.

(٦) عجوز ما بتنفع معلوم كلامه.

فصل:

سعدان رأس الغول

منسوب إلى: محمد كمال المصرى

(شرفنطح)

غريب: اسمع يا مرداش. أحب أنك تعلمنى عن طلباتى، لأنك صديقتى، وليس لى صاحب غيرك فى هذه المملكة، فلزم تصدقنى.

مرداش: تكلم عما تريد وأنا أعرفك جميع ما هو فى علمى.

غريب: سمعت أن ابن الأمير أسره رجل يدعى سعدان رأس الغول. فهذه المسألة التى أريد الاستعلام عنها.

مرداش: ما هذا الكلام الذى ما سمعته إلا منك؟ لأن الأمير لم يخلف أولاد سوى بنت فقط. وأمامك جميع دولة الأمير. أسأل أحداً خلاقى حتى يتضح لك صحة قولى.

غريب: ازاي الكلام ده، دانا لما خطبت بنت الأمير قال لى: أنا لا أزوجها إلا لمن ياخذ بتارى ويجيب لى رأس سعدان رأس الغول، الذى أسر ولدى وقتله.

مرداش: الذى اعرفه فى هذه المسألة أن الأمير يريد ارسالك لسعدان كى تقوت لأن سعدان رجل وحش وما أحد لسعدان إلا ويقتله ويشرب دمه. فانا يا أخى أرجوك أن لا تروح لسعدان.

غريب: لا، أنا تعهدت للأمير بأننى لا بد أن أروح لسعدان وأجيب رأسه، مهر مهدية محبوتى، وأنت متعرفش أن ابن الأمير سعدان. فانا أسأل غيرك من الرجال (ينده لكامل. يحضر) كامل: أنت تعرف من مدة كام سنة جرى ايه بالسراية؟

كامل: نعم، أعرف جميع ما حصل.

مرداش: قولى عن معلوماتك.

كامل: من مدة كام سنة كنا طبايخين فى السراية لوبية ناشفة.

مرداش: أنا موش بأسالك عن الطيبخ. أنا بقول لك: ايه تم فى السراية من مدة كام سنة؟

كامل: مسحنا السراية، وبخرناها بميعة سائلة.

مرداش: أنا بقول لك، أخبرنى: هل ابن الملك أسره سعدان رأس الغول وقتله؟

كامل: ايه سبب الحكاية دى؟

غريب: سبب الحكاية دى أنى خطبت بنت الأمير، فقال لى: انى لا أزوجها إلا لمن يقتل سعدان رأس الغول، لأنه قاتل ولدى. ومهر بنتى رأس سعدان.

كامل: إذا كان الملك أرسلك لهذا الباب فإنه يريد قتلك، لأن سعدان رجل وحش، ولا جيش يروح له إلا ويكسره. ولا فارس يروح له إلا ويقتله ويشرب دمه. وهو رجل جبار لا يصطلى له بنار.

غريب: ما دام انى تعهدت أمام الأمير بأنى أجيب رأس سعدان فضرورى من ذلك. ولكن يا كامل، انده لمحبتى مهدية، أسألك مسائل. (كامل يحضرها).

مهدية: أهلاً بك يا حبيبى، ويا مسكى وطيبى.

غريب: أهلاً بك يا مهدية، حبيبتى ونور عينى. اسمعى يا مهدية. أريد أن تعلمينى كيف كان قتل أخيك من يد سعدان.

مهدية: (تستغرب) أبى لم يخلف غيرى. وليس لى أخ كما ذكرت.

غريب: أنا لما خطبتك من أببك قال لى هات مهرها رأس سعدان.

مهدية: لا يا حبيبى، لا تروح لهذا الرجل لأنه وحش وجبار من الأبطال. وبلغنى أنه يشرب دماء الأبطال. فلا تروح إليه لأن لا بيننا وبينه أى شئ. ولا كان لى أخ قتله. ولا أبى خلف غيرى.

غريب: يمكن أبوك بده يجرب شجاعتى. فأرسلنى لهذا الرجل وضرورى من التوجه إليه، وأخذ روحه من بين جنبيه. (يسلم مهدية لمرداش) تسلم روحى وحافظ عليها يا مرداش (لكامل) تعالى معى يا كامل.

كامل: وياك فين؟ أروح عند سعدان؟ كلام محال يا مسيو، من دلوقت أنا مستغفى.

غريب: لازم تروح معى.

كامل: أروح أموت معك يا سى غريب؟

غريب: لا بد من مرواحك معى. وإن لم توافق اختار لك موته من ثلاثة. أما أن احذلك فى

الهرما والتقيك بهذا السيف اشتقك نصفين. أو أغزك بهذا السيف ينفذ من ظهرك. يا أما اضربك على راسك أخلى السيف ينفذ من بين أفضاك.

كامل: بقى على كل حال ميت ميت.

غريب: لا. إذا جيت معى، بعون الله ترجع سالم. وإن تأخرت عن مرواحك معى أموتك.

كامل: مفيش بأس. أروح معك. أعيش النهاردة وأموت بكره. (غريب يودع مهدية ومرداش ويخرج. مرداش يشكو غرامة لمهدية).

مهدية: ازاي تبقى صاحب غريب حبيبى وتتظاهر بحبك لى.

مرداش: سيبك من جميع الأصحاب، فأنت مرادى. (مناوشة. لا تقبل) سأتركك بضعة أيام حتى تراودى أفكارك. يخرج من جهة وهى من جهة).

* منظر خلا

يظهر سعدان. رجل متوحش. منظره صعب.

سعدان: يا أستاذنى استنى، وعن أكل الحمال لاتونى، ايد لا يفوت على ركب إلا أمحقه. ولا جمع إلا أمزقه.

(يشير على أولاده بخرجوا. يقول لهم): اسمعوا يا أولادى. الناس انقطعوا من تلك الجهة وعرفوا أننا موجودين هنا. مبقاش حد يمر من هنا. فانا لازم أهجم على الممالك أخربها (ينظر جهة الكوليس ويقول): انظروا يا أولادى، أنا شايف ناس مقبلة.

الأولاد: (ينظروا) حقيقى، ناس مقبلة.

سعدان: يالله نختفى (يدخلوا).

كامل: (يظهر) الجبال صعب جداً. والقائد غريب تاه منى فى الصحراء. (وهو فى تلك الجملة يكون قد خرج سعدان وأولاده. يوقف واحد على يمين كامل. وواحد على يساره. وهو خلف كامل. هنا كامل ينظر على يمينه يجد ابن سعدان فيعمل حركات وهم. ثم ينظر على يساره، فيجد الثانى، فيظهر خوف شديد. ثم ينظر خلفه سعدان. فيرتعش، ويتخوف.

سعدان: (يصبح على كامل) منين وإلى أين يا ولد؟

كامل: (بعد مناوشة) أنا وشخص يدعى غريب بندور على رجل يدعى سعدان رأس الغول.

سعدان: (يهدد كامل ويهينه - لأولاده) ادخلوه السجن، لحين حضور من دنا أجله ميشوم الطالع المدعو غريب. (يأخذوا كامل ويدخلوا. هنا يحضر غريب. بعد جملة، يطلع عليه سعدان وأولاده فحينما يراهم لا يعبأ بهم. سعدان يسأل غريب:)

سعدان: من أنت؟

غريب: (لسعدان) من أنت؟ (فلما يتضح سعدان لغريب وغريب لسعدان، يهجموا على بعض. هنا كامل يسمع صوت غريب فيصيح عليه:)

كامل: الحقنى.

(عند ذلك غريب يبدي شهامة، ثم يهجم على الباب يكسره. ويخرج كامل يعملوا مناوشات بالإشارة، بعد البراز فأول من يبارز كامل، يبارز أولاد سعدان فينتصر عليهم. ثم أن غريب يبارز سعدان، فيكل منه سعدان. فيطلب منه السراح^(١)، غريب يوافق، فيتسارعوا، فغريب ينتصر على سعدان ويوقعه على الأرض. ثم أن غريب يقول لسعدان:

غريب: ما دام أنا أسرتك لازم انتش حصنك. (يدخل. هنا سعدان يهجم على كامل يخنق فيه ويعذبه).
كامل: (يصيح) الحقنى يا سيدى. (غريب يخرج يجدهم واقفين باهتين. يسأل كامل عما يجرى:)

كامل: بعد دخولك سعدان فضل يخنق فى لما كنت رايح أموت.
غريب: (لسعدان) أنت رجل تحب قتل الرجال، ميال لسفك الدماء ودا شئ بظال. فالزم تحلف لى على هذا الحسام بأنك تتوب عن أذية خلق الله، إلا من يتعرض لك ويهد يده بالحسام.
سعدان: (يوضع يده على الحسام)، أقسم بالله أنى ثبت عن أذية خلق الله، ولا بقيت أسفك دماء الخلق إلا بالحق.

غريب: (يدخل الحصن ويخرج فى يده بنت) من انتى؟
البنت: أنا بنت الملك صابور ملك بلاد الأعجام.
غريب: كيف أسرك سعدان رأس الغول؟
البنت: كنت نادرة ندر لمعيد وقلت لتأدية النذر، وكان صحبتى الفين خيال فسطا عليهم المقدم سعدان وقتلهم وأسرنى.

غريب: (لسعدان) كمان تأسر بنت الملك صابور؟
سعدان: (لغريب) بقى بمجرد ما أسرتنى،^(٢) ألم تعلم أن سطوتى معلومة عند الملك؟ (بعد مناوشة كلام، غريب ينظر لكامل قائلاً:)

غريب: روح بشر مرداش وحببتى مهدية بانتصارى.
كامل: ما دام أولاد المقدم سعدان أسرايا، لازم اركبهم لأن السكة طويلة.
ملحوظة: إن كانوا الأولاد واحد فيركبه ويخرج. وإن كانوا اثنين يركب واحد ويوضع يديه على أكتاف الثانى يجعله عبارة عن عامود. ثم يخرجوا. غريب يأخذ سعدان ومهدية ويخرجوا).

* منظر

(مرداش ومهدية، يشكو لها الغرام، وهى ترفض طلبه وتدفعه فى صدره.)

مهدية: ازاي تبقى صاحب غريب وتعمل كده؟
مرداش: سببك من غريب، لأن سعدان موته وشبعه موت. (هنا البنت ترفض طلبه. وهو جالس أمامها. يشكو لها غرامه. فتدفعه فى صدره، تلقيه على ظهره).

(١) المصارعة.

(٢) أظن أن هذا معناه: المجرد أنك اسرتنى، لم تعد تملك... الخ

مرداش: (يقوم متحمس) تدفعينى فى صدرى تلقينى على ظهري؟ لاهد من إعدامك.
(ويركعها ويسحب عليها. ويهم بقتلها. يدخل عليه كامل).

كامل: صاحب المال انتصر يا حظ.
مرداش: (يهدد كامل) لازم تقول مات، أحسن أموتك. (كامل بينه وبينه).
كامل: مات. ممتش. (جملة) لازم أروح لسيدى غريب احكى له على ما جرى لمهدية. (يخرج).
مرداش: (لمهدية) لاهد من سجنك كام يوم حتى تراودى نفسك وإن لم توافقى قتلتك. (يأخذها ويخرج).

* منظر صابور

(صابور جالس وحواليه حاشيته. يقول قصيدة حزن على بنته. وبعد مناوشة يدخل عليه غريب يبشره بوجود بنته سالمه، فيطلبها منه، فيستحضرها من الخارج ويعرفه أنها كانت فى حضن سعدان).

الملك: كيف خلصتها من يد سعدان؟
غريب: يحكى له على ما جرى ويعرفه أن سعدان موجود خارج الباب. فيطلبه. يدخل سعدان.

سعدان: السلام والتحية على صاحب العزلية. (مناوشة كلام. يدخل كامل).
كامل: الحق يا سيدى غريب. لأن صاحبك مرداش. بعد توجيهك من عندهم فضل يشكو غرامه لمهدية محببتك وهى توبخه وترفض طلبه. وهو عازم على قتلها. البدار البدار قبل زوال النهار.

غريب: يا لله من الأصحاب الخائنين. (لصابور) اسمع لى يا مولاي بالذهاب لصاحبى الخائن الذى مراده قتل محببتى.
الملك: لاهد من توجهنا معك. لأن فضلك سبق علينا (يقوموا جميعاً يقولوا لحن: هيا بنا. ثم يخرجوا).

* منظر سجن

مرداش مركع البنت وشاهر عليها السلاح ويهم لضربها. يدخل عليه غريب بفزعة، والجميع وراءه. مرداش يتخيل ويقف باهت. ثم يوبخه غريب ويهم ليقبله، فتشفع له مهدية فيرفض مرداش، الشفاعة ويقتل نفسه. بعد ذلك الملك صابور يقدم بنته لغريب، مراده أن يزوجه بها. هنا تركع أمامه مهدية).

مهدية: يا جلالة الملك، أنا أحبه من زمان وقد تعاهدنا أننا نتزوج بعض.
غريب: (للكم) نعم ذلك. ولكن كامل صديقى هو الذى ساعدنى فى خلاص بنتك. وهو أحق بها من غيري.
(هنا الملك يجوز مهدية لغريب، وبنته لكامل. ثم السلام. تغفل الستارة).

على الكرسي بدال البنت، المصوراتى يشوفه يسحب عليه الكرسي. معلوم. ثم يجلس. يحضر العاشق
يطلبسه.

* فى مناجاة الحبيب:

سلامى على الأحباب فى كل منزل
سلامى عليكم لا سلام مودع
وانى لاهواكم وأهوى دياركم
فانى إلى نحو الحبيب أريد
سلام كثير لا يزال يزيد
ولكننى عما أريد بعيد

* شعر استعجاب أو حزن أو أسف:

زمان لعوب الأنسام
وما كان سار يحل الديار
فما الدهر الاخترن ظلوم
نود الدفاع بدرع التأنى
فيا قلب صبرا ولا تبتس
وكل يود نوال المسرام
وما كل طائر يطول الغمام
كثير التعدى قليل الزمام
فيفرى السدوع بسيف الصدام
فانى صبور جسور همام

* فى الابتهاال إلى الله:

يا رب ان العدا يسعون فى تلقى
وقد رجوتك فى أبطال ما صنعوا
ويزعمون بأنى لست بالناجى
فانت ملاة الخائف الراجى

* فى اليأس:

ان حظى كدقيق
قلت يوما لحفاة
صعب الأمر عليهم
ان من اشقاه ربي
بين شوك بدروه
يوم ربح أجمعوه
قلت قومي: اتركوه
كيف انتم مسعدوه؟

* فى ذم النساء:

ان النساء وان اظهرن مرحمة
ان هن ابغضن انسانا فتكن به
الكل، الكل، لاتستن واحدة
لم يخل من جوهرن الدهر انسان
وحبهن لن أحبين خسران
الكل الكل للزواج خوان

بعض رصيد الممثل من الشعر الحماسى وشعر الحكيم والمواعظ ومن الشعر الهازل، ومن النكات

* فى الحماس:

أحن إلى ضرب السيوف الفواضب
ويطربنى، والخيل تعصر بالقنا
لعمرك أن المجد والفخر والولا
لمن يلتقى أبطالها وسراتها
وأصبو إلى طعن الرماح الكواعب
حدات المنايا وانتهاج المراكب
ونيل الأمانى والعلا والمراتب
بقلب صبور عند وقع المضارب

* فعل الخير

ازرع جميلا ولو فى غير موضعه
ان الجسميل وان طال الزمان به
ما خاب قط جميل اينما زرعا
فليس يحصده الا الذى زرعا

* لحن فى مدح الملك:

وفى الله سراك
رمى كل عداك
دست مصحوب السعد
واطنا هام الحسود
يا ملكك البشر
بالبلا والضرر
بالصفى والظنر
مشترقا كالقمر

* فى الحزن:

الا يا دهر ما هذا البعاد
الا يا دهر ويحك قل صبرى
حييتى قد نبا يا موت زوى
وخذنى أنت قصدى والمراد
الا يا دهر قد ذاب الفؤاد
الا يا دهر أضنانى السهاد

* فى الزجل:

الأزهر. وأرسلونى الى كتاب الشيخ عزب بحارة الشواذلية بالموسكى، عشان أتعلم مبادئ القراءة والكتابة. وبعد مدة تخرج أخى وأتبعين ناظر مدرسة بين الصوريين الابتدائية، وخذنى معاه ونزل فى تعليم لحد ما اتعلمت القراءة والحساب وبعض القرآن.

وفى سنة ١٩٠٧، لداعى الرزق، رحت مطبعة المرحوم أحمد كبرية بشارع عبد الحق السنباطى، أمام دار الاوبرا لا تعلم صنعة فى اليد أمان من الفقر والسلف وكان يستهوانى أصوات مناداة البياعين اللى بيعجوا فى الحارة كل يوم، لدرجة انى حفصت كل اللى بيعقولوه. وكان كل واحد فى حارتنا يعمل فرح يدعونى عشان أقتلدهم لبيع الحلاوة والبطاطا والرويا بكيها.

وفى المدة دى ظهر الفونوغراف المجيد بأصوات جميع المغنيين وكانت اسطوانات المرحوم الشيخ سلامة حجازى تمتاز. وأطربنى صوته ولفت انتباهى، وكنت أقتل أمام دكاكين الفونوغرافات مدة طويلة، لدرجة انى أنسى ميعاد المطبعة وأخذ علقه تأخير من الأسطى. وتعلق ذهنى بصوت الشيخ سلامة وتوالى وقوفى قدام الدكاكين وتوالى تأخيرى وتوالى أكلى للعلق ولكنى حفظت الكثير من القصائد.

وفى سنة ١٩٠٨ تصادف وجود جمعية من هواة التمثيل تسمى جمعية تقدم التمثيل بحينا، فاشتركت فيها، وكان الاشتراك خمسة مليم يوميا. واستأجرنا تياترو اسكندر فرح بأول شارع عبد العزيز (سينما أولمبيا دلوقت) ومثلنا رواية هاملت.

وفى ١٩٠٩ ابتدأت الجمعية ببروفات رواية عابدة، وحضر الزميل محمود حسنى الذى كان بجوق الشيخ سلامة بشارع الباب البحرى لحديقة الأزيكية ويسمى دار التمثيل العربى (مخزن لشركة بيع المصنوعات المصرية الآن) واختارونى لتمثيل دور الشيخ سلامة، وفعلا حفظنى الزميل محمود حسنى رواية عابدة. ثم رواية صلاح الدين الأيوبى ورواية شهداء الغرام أو روميو وجوليت ورواية تسبا أو شهيدة الوفاء.

وأذكر اننا مثلنا رواية عابدة بقطعة أرض بالناصرية وفى ١٩١١ دعانى الزميل عبد العزيز حمدى. مدير نادى التمثيل بشارع محمد على، لتمثيل رواية عابدة تحت اسم عبد القادر حجازى ابن الشيخ سلامة، لانه ليس له صوت، وسافرنا إلى الاسكندرية والمنصورة ومثلت دور الشيخ سلامة، وأذكر ان المرحوم حسين رياض مثل دور الملك والزميل المرحوم بشارة واكيم دور أبو عابدة ومثل عبد القادر حجازى رواية فران البندقية.

وفى ١٩١٢ ألقت جوق من الممثلين القدامى الذين محلهم المختار قهوة بحى سيدنا الحسين تسمى قهوة أفندية، واتفقت معهم على تمثيل روايات الشيخ سلامة حجازى بتياترو الكلوب المصرى (مخزون الآن) صاحبه كان يسمى عبد الرحمن صالحين - ومثلنا ونجحنا. وكنت أترك للممثلين ايراد التياترو، ويكفينى أنى أمثل أدوار الشيخ سلامة وبس. وتضاءل النجاح نظرا لأنى لا أحفظ الا أربع روايات فقط ولا يمكننى عمل بروفات لاشتغالى بالمطبعة.

وأحضر صاحب التياترو جوق للتمثيل الفكاهى الارتهجالى وترجاني بأن استمر معهم لالقاء الاغانى فى خلال الفصول. فقبلت من باب العلم بالارتهجال. وكنت محتجن لما لقيت الممثلين فوق المسرح ييمثلوا من غير رواية ولا ملقن. وكان مدير الجوق الله يرحمه اسمه حافظ عباس المضحك يمثل دور الخادم فى كل الفصول ويضحك الجمهور بالتعليق وكان يلبس شبه بيجامه تيجى خمسين لون

حالة العازب تقبله	تشبه الموت الزؤام
أما الجواز عادة جميلة	يبقى صاحبه فى سلام
ده السزواج، شى، ومشوى	خلى عقلى الرأسى هام
اسمع يستولوا ناس بنيكى	م السزواج، أولاد حرام
يا حبيبى بس قول لى	يا للى حسنك زاد جمال
ومش عينك بس يرمش	تلقى مساند لك تمام

* حكمة منشورة:

من السعادة ان تحب، وأن تحب، وأن يحبك من تحبه ومن الشقاءه أن تحب ولا تحب ولا يحبك من تحبه.

* شعر هزلى:

أنا الأسد النحيل ومن دعانى لكل وليمة تحمى لسانى أنا ألقى كلاب الروم جمعا وأغنام الصعيد، كذا الفيران! وأن أقبل شراب المش نحوى أقابله بعزم لو أتانى.

* مفارقات مضحكة:

- (١) وديت بنتى المدرسة، حازت العلوم وأخذت جميع الشهادات لغاية شهادة الفقر، أخذتها.
- (٢) مرة قلت لكامل خدامى هات لى وقعة مكرونة، راح جاب لى كام حزمة كرات.. يقول له ايه ده يا واد؟ قال لى: مكرونة خضرا

قصة حياة فنان الارتجال

محمد إدريس

كما كتبها بنفسه

اتولدت فى يوم ٢١ مايو ١٨٩٥ بحى كوم الشيخ سلامة السماك بالموسكى، بجوار العتبة الخضراء. ولما بقى عمى ست سنين توفى والدى وتولانى أخويه الكبير اللى كان طالب بالجامع

درويش، منولوجيست ومطرب وممثل. وكان ذلك بتياترو المرحوم فؤاد برعى.

وفى ١٩٣٤ فى الشتاء التحقت بفرقة المرحومة ببا عز الدين باسكندرية بتياترو البلقى، وفى الصيف بكازينو مونت كارلو بكامب شيزار.

وفى ١٩٣٥ التحقت بفرقة المرحوم على الكسار بتياترو الكوت دازير (سينما الآن) بكامب شيزار. وفى هذه السنة أذعت مونولوجاتى بأذاعة القاهرة واستمرت أذيع فى كل فرصة الى سنة ١٩٥٣. وفى هذه السنة (١٩٣٥) أيضا تعاقدت مع شركة المرحوم جبريل نحاس والرحوم المخرج الايطالى الفيزى أورفانيلى، وكان أول اشتغالى بالسينما وكان أول فيلم اسمه: الأرض والاسود. ومثلت دور الأبيض ومثل المرحوم فوزى منيب دور الاسود. ثم فيلم ليلة فى العمر للمرحوم فوزى الجزايرلى ومثلت به الدور الكوميدي الثانى ثم فيلم خدامتى للمرحوم مختار عثمان ومثلت فيه دور مأذون، وكان ذلك باستوديو الفيزى باسكندرية، بالمنشية.

وفى ١٩٣٦ التحقت بصالة الاختين رتيبة وانصاف رشدى بشارع ألفى بمصر (ملهى شهر زاد الآن) تمثل الدور الكوميدي واستمرت أعمل معهم مدة ثلاث سنوات.

وفى ١٩٣٩ التحقت بفرقة السيدة فاطمة رشدى والرحوم عزيز عيد بكازينو مونت كارلو برمل الاسكندرية. وفى شهر سبتمبر كانت ابتداء الحرب الثانية.

وفى ١٩٤٠ التحقت بفرقة المرحوم على الكسار بكازينو سان استيفانو بروض الفرج ثم رحلة إلى فلسطين.

وفى ١٩٤١ افتتحت مصنع للشنط بميدان العتبة الخضراء رقم ١٩ مدة أربع سنوات ولكنى لم أوفق نظرا لاشتغالى برده بالمرح والسينما.

وفى ١٩٤٦ التحقت بفرقة الزميل حسين المليجى بتياترو ليلاس بروض الفرج لأمثل الدور الكوميدي.

وفى ١٩٤٧ التحقت بفرقة محمود الشريف الملحن بتياترو الامباسادير بالرمل، باسكندرية، لأمثل الدور الكوميدي.

وفى ١٩٤٨ عينت ممثل كوميدى ومونولوجيست بالشعبية الثالثة بالمرح الشعبي لوزارة الشئون الاجتماعية ثم إلى وزارة الثقافة والارشاد. وصرت انتقل بين القرى والمديريات.

وفى ١٩٥٥ صدر أمر بنقلى إلى أسبوط ومكثت بها ثلاث سنوات، أسافر للقرى. ثم نقلت الى طنطا ومكثت بها إلى أن أحلت إلى المعاش بعد بلوغى السن القانونية ١٩٦١، واستلمت مكافأتى.

وبما انى عشت عيشة بوهيمية رجعت إلى السينما والتلفزيون وكنت أمثل الادوار التى تلائم سننى.

وفى ١٩٦٤ أنشأت وزارة الثقافة والارشاد صندوق التأمينات والاعانات للفنانين والأدباء وتقرر لى معاش بقدر ما فى وسع الصندوق بشرط الا اشتغل بالفن.

<١٩٤> الكوميديا المرجلة

فصل:

باشكاتب الدائرة

كما قدمته فرقة: حمام العطار. مدينة
الماهى. الاسكندرية يوليو ١٩٦٨

(باشكاتب الدائرة موهق بحساباتها. يشكر من اضطره الباشا، صاحب الدائرة، لسه بأعماله الكثيرة وحساباته المعقدة. تدخل ابنة الباشا، وهى تحب الباشكاتب، يتأمران على الزواج رغم أنف الباشا. «أبويا مضمون زى القرعة فى ايدينا» الباشا يقاچنهما - تابلو. الباشا يطرد الكاتب، ويطلب كاتبها جديدا من مكتب العمل يصل الى هذا^(١) ملابس مبهذلة، طربوش مطبق. زر طويل. يحمل مقرعة. يشتبك مع الباشا فى حوار ومحاورات، يستخدم فيها الألفاظ الجرئة والمقرعة^(٢). ثمرة العفريت. العفريت يضرب الكاتب تارة والباشا أخرى وسوء التفاهم المعروف. ثمرة الاريح التى يطلقها الباشا، نكت على صلعة الباشا ثمرة شتيمة الباشا أمام الباشا ثم اكتشف حقيقة الأمر ورفض الكاتب الجديد ان يجلس كما طلب الباشا ثمرة فزع وتخوف. الكاتب واقف فى ركن المسرح يرفض الحركة. الباشا يقف ويقف الكاتب:)

الباشا: انت واقف ليه؟

الكاتب الجديد: وانت واقف ليه؟ (تتكرر ثم تنعكس:)

الكاتب يقف الباشا يقف. الكاتب للباشا: أنت واقف ليه؟ الباشا: وانت واقف ليه؟ العفريت يقف وراء الكاتب الجديد ويردد كلامه كالصدى. الكاتب يتعجب، ثم يتشاغل وتلجأ الحقيقة. يرتعد. ويخطب الترابيزة خبطات متوالية. العفريت يختفى. يحضر الباشا لا يجد العفريت. كسفه. العفريت يقف على كرسي وراء الكاتب الجديد والباشا. وتكرر النمرة حتى يرى الباشا العفريت نفسه. ينكشف الامر فى آخر الفصل. الكاتب الجديد يزوج البنت من الكاتب القديم).

الكاتب الجديد: شغلته حلو.

الكاتب القديم: لا، ده بنته التى حلو.

الكاتب الجديد: هو له بنته؟

الكاتب القديم: ايوه.

الكاتب الجديد: بكام بنتو؟ (تدخل بنته. يحدث التزويج)

(ينتهى الفصل بأغنية وشبه رقصة يشترك فيها الجميع. لا مناظر. ترابيزة امتحانات والتمثيل

(١) يثله المهرج شرفنطح.

(٢) الطرسة فى مسرح الإرجال.

أمام ميكروفون العفريت يلبس قناعا بقرون. لا أثر لفجوات ارتجال على المسرح. اتفاق ضمنى بين الممثلين والجمهور على تقبل سذاجة العرض والتمثيل. لم يحدث التحام بين المنصة والصاله الكاتب الجديد هو كامل - الباشا هو معلمه.



فنون الكوميديا

من خيال الظل.. إلى نجيب الريحاني

فنون الكوميديا

من خيال الظل ... إلى نجيب الريحاني

تقديم	<١٦٩>
الفصل الأول * المقامة على المسرح	<١٧١>
الفصل الثاني * بقية الرصيد مسرح الأراجوز	<١٩٣>
الفصل الثالث * مسرح الأسواق والشوارع والأفراح	<٢٠٥>
الفصل الرابع * يدخل يعقوب صنوع	<٢١٥>
الفصل الخامس * موليير على الطريقة المصرية	<٢٣٧>
الفصل السادس * محمد تيمور والكوميديا الانتقادية	<٢٤٩>
الفصل السابع * أرليكينو والبربري عثمان	<٢٦٣>
الفصل الثامن * الريحاني: من الفصل المضحك إلى المسرح الهزلي	<٢٩٥>
الفصل التاسع * الريحاني: الهزل يتحول إلى كوميديا	<٣٣٣>
خاتمة * مولد الكوميديا الجديدة	<٣٥٥>

تقديم

بهذه الدراسة في فنون الكوميديا على المسرح المصرى مضافاً إليها دراستى السابقة للكوميديا المرجلة أكون قد قطعت أرض الكوميديا المسرحية كلها منذ مصر المملوكية حتى يومنا هذا .

وقد كان همى فى هاتين الدراستين أن أقطع الأرض أولاً ثم أتقهل لدى بعض الأماكن التى تشوقنى أو تعدنى بنتائج هامة. فعلت هذا وشعور واضح بالخطر يستحثنى ويستعجل خطواتى. خطر أن تندثر النصوص القديمة أو يقل الاهتمام بها. ومن ثم نسدر فيما نقوم به الآن من إنشاء كوميديا عصرية مقطوعة الصلة بتراث الماضى، أو قليلة المعرفة به.

ولو أن هذا حدث فعلاً لثبت ذلك الانفصام الخطر الذى مجده الآن بين كوميديا الجماهير العريضة، وكوميديا المثقفين، والذى جعل من الكوميديا المسرحية بنائين منفصلين: أحدهما يزدهم بالناس حتى ليضيق بهم يضحكون فيه ملء قلوبهم ويطونهم، والثانى تغشاه كثرة من المثقفين ومن لف لفهم، يستمتعون بالبسمة والفكرة المتألقة والضحكة العالية أحياناً. ضحك وهذر وصوت عال فى البناء الأول وفكر وذكاء وحوار رشيق فى البناء الثانى. ولكن، حبذا لو اتحد البناءان، فقد كان دائماً متحدين فى عصور الكوميديا الزاهية.

عرف أرسطوفان كيف يؤلف بين الفكر والفرجة فى عروضه المسرحية أيام مجد أثينا، واستطاع بلوتس أن يتمتع جماهير روما القديمة بالعرض المسرحى الناجح، القائم على القصة والفكاهة الزاعقة، وشيء غير قليل من الفكر، والاندماج فى فن مولير

الفصل الأول

المقامة على المسرح

وشكسبير كل من المهرج والمفكر والشاعر، واستطاع المعلمان أن يجذبيا لمسرحهما الناس من كل لون وصنف، فأصبح فنيهما قومياً، واستحال من بعد عالمياً.

وفى بلادنا لم يأنف صنوع من استخدام فن الأراجوز - أحياناً - لتزجية مسرحياته، ووجد محمد تيمور أن كشكش ناجح، فاستخدم بعضاً من أسلوبه ليصل بمسرحياته الاجتماعية الى جمهور أعرض. وعرف الريحاني كيف يوائم بين الكوميديا الشعبية، وكوميديا المثقفين ويتجنب المتزلز الخطر الذى وضع الفشل فى طريق عزيز عيد؛ الإصرار على أن يعطى الناس ما لا يريدونه - فى أعماقهم - أو ما هم ليسوا مؤهلين لتقبله فى وقت ما.

وفى أيامنا هذه استخدم بيكيت فنون الكباريه، والمهرج فى علاجه لظاهرة الإفلاس الروحى فى الغرب، وقبله بسنوات استخدمت جون ليتلورد فنون التهريج والميوزيك هول للتثديد بالحرب العالمية الأولى وإظهار ما جرت به على العالم من ويلات .

ومالى أنسى بريشت، الذى مزج الفكرة بالفرجة، بالموقف السياسى المناضل؟

لا شئ يبرر انعزال كتاب الكوميديا المثقفين عندنا عن كوميديا الشعب - ومن ثم عن الشعب نفسه - سوى عدم معرفتهم بالتراث الكبير، الذى تجمع للشعب فى هذا المجال الفتان. ومن ثم، أخذت على عاتقى هذه المهمة الثقيلة - مهمة أن أصل ما بين الكتاب المثقفين وبين تراث الناس فى المسرح بأمل أن يتبينوا - كما أتبين أنا - أنه لا مستقبل حقيقى لكوميديا تهم ما لم تتصل أسبابها بفن الكوميديا الشعبية - تأخذ منه، وتصحح فيه، وتعلم وتتعلم.

لقد شهد هذا العصر ظاهرة تغلب فنون الكوميديا المختلفة، على التراجيديا وأصبحت الكوميديا بهذا فن الحاضر، وهى ستزداد أهمية وقوة فى المستقبل، اذ تتوالى انتصارات الإنسان على البيئة وعلى نفسه، بما يفتح للتفاؤل - جوهر الكوميديا - أوسع الأبواب.

ومن المهم لفننا المسرحى أن تكون الكوميديا عندنا بعيدة الجذور، واسعة الرقعة، موفورة الحظ من الوجدان القومى، طيبة، دافئة القلب بفضل احتضانها للجماهير، وولع الجماهير بها.

والى السير فى طريق الجماهير أدعو كتاب الكوميديا جميعا.

على الراعى

٣٠ ديسمبر ١٩٧٠

بعد طول تسكع فى الطرقات والمجتمعات وقاعات الدرس، دخلت المقامة المسرح. دخلته أخيراً بعد أن غايلته طويلاً، وتحرشت به تحرشاً متصلاً.

لو أخذنا بما يقوله الدكتور عبد الحميد يونس^(١) من أن «المقامة فى أصلها أدب تمثيلى، وأنها من القيام فى دار الندوة إبان العصر الجاهلى» وأنها: «كانت تمثيلاً مباشراً متواصلاً، يقوم به ممثل فرد» فسوف نجد من طبيعة الأشياء أن تعود المقامة من حيث بدأت. وسوف نلاحظ، ونحن نتتبع المراحل المختلفة التى عددها الكاتب وهو يستعرض تطور المقامة، أنها كانت تعتمد دائماً على الحضور... حضور الناس فى النادى، أو مجلس الخلفاء، أو حضور الطلاب فى قاعة الدرس، أو احتشاد الجمهور فى أماكن السمر المختلفة.

ونتبين كذلك أن هذا الحضور كان يقف على رأسه فنان مؤد من نوع أو آخر: أما الراوية الممثل فى دار الندوة، أو الزاهد الحريص على تأدية المعنى فى حضرة الخلفاء والسلطين والوزراء، أو الممثل الفرد فى حالة المقامة الشعبية التى تستهدف التعليم والتسرية فى وقت واحد.

كان هناك دائماً مؤد، ومؤدى اليه، فنان وجمهور، ولم تنفصل المقامة قط عن «الحضور»، حتى فى الطور الذى دفعها اليه «بديع الزمان» و«الحريرى»، حيث المقامة نص أدبى يعتد به، ولكنها فى الوقت ذاته أدب حى قابل للتمثيل.

(١) كتاب خيال الظل، ص ١٠٠. العدد ١٣٨ من سلسلة المكتبة الثقافية.

لنأخذ مثلاً: «المقامة المضيرية» لبديع الزمان. مقامة تستحق ما نالته من شهرة، وتستأهل أن توضع في مكان الصدارة من أدب المقامات، لما فيها من فن راق يرسم به بديع الزمان شخصيتها الرئيسية: التاجر الحديث النعمة، الكثير الفخر بنفسه وزوجه وماله، الثابت منه والمنقول، الفرد المنكفيء على ذاته، الذي لا يرى إلاهاً، ولا يقدر وجوداً إلى جوارها، أو حتى حقاً في وجود. تمثل الطبقة الجديدة التي تندفع في لذة ونهم وحب استطلاع لا شك فيه إلى دنيا جديدة تريد أن تكتشفها وتمتلكها، وتصد غيرها عنها. التاجر الرأسمالي في دور التكوين، الذي يسعى بالتدليس والنصب وانتهاز الفرص إلى تجميع أقصى ما يستطيع من مال وعقار، لا يبالي في سبيل هذا أن يغش جاراً، أو يأخذ من محتاجة مالها بالثمن البهس، حتى إذا فرغ من جرائم النهار، دعا الضيفان ليلاً وأولم لهم، كى يتخذهم شهوداً ونظارة لعمل فنى يؤلفه من واقع مغامراته، ويجعل نفسه فيه البطل الوحيد وسط جمع من المغفلين.

كل هذا تقدمه «المقامة المضيرية» في تركيب يجمع بين الأسلوب الأدبي المتأنق، والتصميم الفنى الدقيق، إلى جوار الهدف الاجتماعي الواضح، تجمع هذا في تركيب يؤلف بين القصة والمسرحية بحيث تؤثر فينا المقامة كيفما اقتربنا منها، إن شئنا قرأناها، تخيلنا أحداثها وإن أردنا جسدها على المسرح بالتمثيل المباشر أمام جمهور محتشد، أو بالتمثيل المنقول في السينما أو التلفزيون، وأمام جمهور منتشر.

والدراما هنا - من ناحية الشكل - تعتمد على الأحداث المتوالية وليس على الحدث الواحد المتأزم المنفرد. ومن ناحية المزاج الفنى والنفسى، يمكن مقارنتها بما يعرف في تاريخ الدراما «كوميديا الأمزجة»، والتي تقدم دراسة كاريكاتورية مبالغاً فيها في شخصية إنسانية منتزعة من واقع المجتمع، فتعزل أبرز صفاتها، وتضخم فيها، تنفخ، حتى تستوى الشخصية الفنية أماناً قائمة على ركيزة نفسية واحدة.

وفي حالة «المقامة المضيرية»، يقدم لنا بديع الزمان واحدة من هذه الشخصيات: شخصية التاجر المتفاخر الشري، ويقيم له علاقات مع غيره من الشخصيات السوية تنتهى بكشفه والضحك عليه، وتقد سلوكه الفردى والاجتماعى معاً. وهو أمر مشابه لما فعله الكاتب المسرحى الانجليزى «بن جونسون» بعد بديع الزمان بحوالى خمسة قرون، حين أخذ يكتب مسرحياته القائمة على الشخصيات المفردة الصفات، وإن كان الإنجليزى قد حشد في مسرحياته شخصيات منحرفة كلها، أدار بينها الأحداث وجعلها تتولى تعرية بعضها البعض، دون اعتماد على مقارنتها بشخصيات سوية تحقيقاً لهذا الكشف.

ولو شئنا أن نقطع المقامة المضيرية إلى مشاهد، لما وجدنا في هذا عنتاً، فإن هذا التقطيع موجود فعلاً، لا يحتاج إلا مجرد «تفصيل».

المشهد الأول: يبدو فيه أبو الفتح الاسكندرى، الشخصية الدائمة في مقامات البديع، وهو وسط جمع من التجار كلهم دعى إلى وليمة قدمت فيها المضيرة، فما أن يراها أبو الفتح

وقد أخذت من الخوان مكانها، ومن القلوب أوطانها، حتى يقوم منتفضاً كمن لسمته عقرب وهو يسب المضيرة وصاحبها، ويلعن أكلها وطبخها معاً. ويظنه المدعوون يمزح، ولكنهم يتبينون أن أبا الفتح أخذ بعين الجد، فهو يتنحى عن الخوان، ويترك مساعدة الإخوان. ويصبح لا مفر من أن ترفع المضيرة الشهية، فانظر بأى صورة حركية أخاذاً، تصف المقامة عملية الرفع المؤلمة هذه: «ورفعناها فارتفعت معها القلوب، وسالوت خلفها العيون، وتحلبت لها الأفواه، وتلمظت لها الشفاه»

وينتهى هذا المشهد والمدعوون ملتفون حول أبى الفتح، يسألونه تفسيراً لهذه الواقعة المثيرة - واقعة أن يتخلى أبو الفتح طائعاً مختاراً، بل ويكثير من الارتياح ورغبة واضحة في دفع الأذى، عن أكلة شهية، كانت جدية أن تكون هنية، وسط خلان ظراف، وفى مجمع مرح: الراوى: ولكننا ساعدناه على هجرها، وسألناه عن أمرها.

أبو الفتح: قصتى معها أطول من مصيبتى فيها، ولو حدثتكم بها لم آمن المقت واضاعة الوقت.

المدعوون: هات

ومن ثم يبدأ المشهد الثانى.

وفيه يبدو أبو الفتح وقد استجاب - كارهاً - لالحاح تاجر من تجار بغداد، وقبل دعوة له لتناول المضيرة في داره. وهنا تأخذ يد البديع القدرة في بناء شخصيته الرئيسية أماناً جزءاً جزءاً، تارة برواية ما يقع في الحاضر أو ما وقع في الماضى من أحداث، وتصرفات، أو بالحركة يديرها البديع أماناً إدارة موجزة مقتصدة، ولكنها كالفاكهة الناضجة - تكاد تنفجر بالمحتوى لدى أقل لمسة.

فهو يقول في وصف الحاح التاجر على الدعوة إنه لزم أبا الفتح الاسكندرى «ملازمة الغريم، والكلب لأصحاب الرقيم»^(١) وما أبلغ هاتين العبارتين من إرشاد المسرحى لمخرج وممثل يكون من نصيبهما تجسيد شخصية التاجر، يوماً ما.

ومضى أبو الفتح مع مضيفه الملحاح، فيجعل هذا يتحدث طول الطريق عن زوجته، يشنى عليها، ويغذيها بمهجته، ويصف حذقها في صنعتها، وتأنقها في طبخها ويقول، مورداً سلسلة من الصور المتحركة الأخاذة: كأنها شريط سينما أخذ من واقع الحياة، بطريقة غير محضرة ولا مسبقة.

العاجر: يامولاي، لو رأيتها، والخرقه في وسطها، وهى تدور في الدوار، من التنور

(١) أهل الكهف.

إلى القدور، ومن القدور إلى التنور، تنفث فيها النار، وتدق بيديها الأبرار. ولو رأيت الدخان وقد غير الوجه الجميل، وأثر في ذلك الحد الصقيل، لرأيت منظرًا محار فيه العيون. وأنا أعشقها لأنها تعشقتني، ومن سعادة المرء أن يرزق المساعدة من حليته... ولا سيما إذا كانت من طينته. وهي ابنة عمي لحا، طينتها من طينتي، ومدينتها مدينتي، وعموتها عمومتى، وأرومتها أرومتي^(١). لكنها أوسع مني خلقًا، وأحسن خلقًا.

أبو الفتح: صدعني بصفات زوجته... ولكن، ها نحن قد انتهينا إلى محلته. **التاجر:** يا مولاي، ترى هذه المحلة؟ هي أشرف محال بغداد، يتنافس الأخيار في نزولها ويتفاير الكبار في حلولها، ثم لا يسكنها غير التجار. وداري في السلطة من قلاذتها. كم تقدر يامولاي، انفق على كل دار فيها؟ قلّه تخمينًا، إن لم تعرفه يقينًا.

أبو الفتح: الكثير^(٢)! **التاجر:** ياسبحان الله، ما أكبر هذا الغلط، تقول الكثير فقط؟! (يتنفس الصعداء)^(٣) سببحان من يعلم الأشياء.

أبو الفتح: انتهينا إلى باب داره. **التاجر:** هذه داري، كم تقدر يامولاي أنفقت على هذه الطاقة؟

أبو الفتح:؟ **التاجر:** أنفقت والله فوق الطاقة، ووراء الفاقة، كيف ترى صنعتها وشكلها؟^(٤)

أبو الفتح:!! **التاجر:** رأيت يالله مثلها؟! انظر إلى دقائق الصنعة فيها، وتأمل تعريجها فكأنما خُطت بالبركار. وانظر إلى حلق النجار في صنعة هذا الباب. اتخذ من كم؟ قل^(٥) «ومن أين أعلم؟». هو ساج من قطعة واحدة.. إذا حرك أن، وإذا نقر طن، من اتخذ ياسيدي؟ اتخذ أبو اسحق بن محمد البصري، وهو، والله، رجل نظيف الإثواب، بصير بصنعة الأبواب، خفيف اليد في العمل... بحياتي لا إستعنت إلا به على مثله...

أبو الفتح: ... **التاجر:** وهذه الحلقة، تراها؟

أبو الفتح: **التاجر:** اشتريتها في سوق الطرائف من عمران الطرائفي بثلاثة دنانير معزية. وكم فيها ياسيدي من الشبه؟

(١) الاثناب هنا ليس مجرد استعراض للقدرة اللفظية لدى الكاتب كما هو الحال في مواضع كثيرة من هذه المقامة والمقامات عامة. وإنما يخدم هنا غرضاً فنياً واضحاً، هو المعاونة في تصوير ميل التاجر إلى التشدد بالكلمات.

(٢) هذا الرد المقتضب يبلغ في تعبيره عن شديد ضجر أبي الفتح.

(٣) يتنفس الصعداء - لأن الفرصة واثته - واسعة - للحدث.

(٤)، (٥) يلاحظ التاجر صمت أبي الفتح المتصل فلا يبالى. بل يروج بقلن أنها الفتح الاسئلة التي كان هذا خليقاً أن يوجهها إلى التاجر. ولو كان مهتماً حقاً بالموضوع، ثم يأخذ يجيب على تلك الأسئلة دون مشاركة من أبي الفتح. كل هذه أن يتصل كلامه، الذي هو في الواقع كلام شخصيتين معاً، اغتصبه جميعاً لنفسه ذلك التاجر المفتون بذاته وبالكلام.

أبو الفتح: ...

التاجر: فيها ستة أرباط، وهي تدور بلولب في الباب، بالله دورها، ثم انقراها وأبصرها، وبيحياتي عليك لا اشتريت الحلق إلا منه، فليس يبيع إلا الأعلاق.

أبو الفتح: ...

التاجر: «يقرع الباب ويدخل الاثنان الدهليز». غمرك الله يادار، ولا خريك ياجدار، فما أمتن حيطانك، وأوثق بنيانك، وأقوى أساسك... تأمل بالله معارجها، وتبين دواخلها وخوارجها، وسلنى: كيف حصلتها، وكم من حيلة احتلتها حتى عقدتها؟

أبو الفتح: ...

التاجر: كان لي جار يكنى أبا سليمان، يسكن هذه المحلة، وله من المال ما لا يسعه الحزن.... مات رحمه الله وخلف خلفاً أتلغه بين الخمر والزمر... وأشفقت أن يسوقه قائد الاضطرار، إلى بيع الدار.... ثم أراها، وقد فاتني شراها، فأنتقطع عليها حسرات، إلى يوم الممات، فعمدت إلى أثواب لا تنض تجارتها، فحملتها اليه.... وساوته على أن يشتريها نسيئة... وسألته وثيقة بأصل المال ففعل... ثم تغافلت عن اقتضائه، حتى كادت حاشية حاله ترق فأتيته فأقتضيته، واستمهلني فأنظرته، وألتمس غيرها من الثياب فأحضرته، وسألته أن يجعل داره رهينة لدي... ففعل. ثم درجته بالمعاملات إلى بيعها حتى حصلت لي بجد صاعد... وقوة ساعد. وأنا بحمد الله مجدد في مثل هذه الاحوال، محمرد.

أبو الفتح: ...

التاجر: وحسبك أنى كنت منذ ليال نائماً في البيت مع من فيه إذ قرع علينا الباب، فقلت من الطارق المنتاب؟ فإذا امرأة معها عقد لآل... تعرضه للبيع، فأخذته منها أخذة خلس... (يلفت نظر ضيفه إلى حصير). اشتريت هذا الحصير في المناداة، وقد أخرج من دور آل الفرات، وقت المصادرات... وكنت أطلب مثله منذ الزمن الأطول فلا أجده... ثم اتفق أنى حضرت باب الطاق، وهذا يعرض في الاسواق، فوزنت فيه كذا وكذا دينارا تأمل بالله دقته وليته، وصنعتة ولونه... وإن كنت سمعت بأبي عمران الحصري فهو عمله، وله ابن يخلفه الآن في حانوته، لا توجد أعلاق الحصر إلا عنده، فبيحياتي لا اشتريت الحصر إلا من مكانه... ونعود إلى حديث المضيرة، فقد حان وقت الظهيرة، يا غلام. (يظهر غلام) أطلست والماء.

أبو الفتح: الله أكبر، ربما جاء الفرج... (الغلام يتقدم).

التاجر: ترى هذا الغلام؟

أبو الفتح: (تبدو عليه علامات الانهيار، بعد أمل قصير الامد).

التاجر: (سادراً) إنه رومي الأصل، عراقي النشأ، تقدم يا غلام واحسر عن رأسك، وشمر عن ساقك، وانفض عن ذراعك، وافتر عن أسنانك، وأقبل وأدبر. (الغلام يفعل) بالله من اشتراه؟! اشتراه وأله أبو العباس، من النخاس. «لغلام» ضح الطست، وهات الإبريق (الغلام يفعل، يأخذ التاجر الطست يقلبه ويدير فيه النظر ثم ينقره). انظر إلى هذا الشبه، كأنه جذوة اللهب، أو قطعة من الذهب، شبه الشام وصنعة العراق... تأمل حسنه، وسلنى: متى

اشتريته ١٢.

أبو الفتح....

التاجر: اشتريته والله عام المجاعة، وادخرته لهذه الساعة. يا غلام، الإبريق. (الغلام يقدم الإبريق. التاجر يقلبه). وانبربه منه، لا يصلح هذا الإبريق إلا لهذا الطست. ولا يصلح هذا الطست إلا مع هذا الدست، ولا يحسن هذا الدست إلا في هذا البيت، ولا يجمل هذا البيت إلا مع هذا الضيف. أرسل الماء يا غلام، فقد حان وقت الطعام. «الغلام يفعل» بالله ترى هذا الماء، ما أصفاه أزرق كعين السنور، وصاف كفضيب البللور. وهذا المندبل! سلنى عن قصته. أبو الفتح: ...

التاجر: هو نسج جرجان، وعمل ارجان، وقع إلى فاشتريته، فاتخذت امرأتى بعضه سراويلا، واتخذت بعضه منديلاً، ودخل في سراويلها عشرون ذراعاً، وانتزعت من يدها هذا القدر انتزاعاً، وأسلمته إلى المطرز حتى صنعه كما تراه وطرزه، ثم رددته من السوق، وخزنته في الصندوق. (يتنبه لحظات إلى أنه أفرط في الكلام) يا غلام، الخوان، فقد طال الزمان، والقطاع، فقد طال المصاع، والطعام فقد كثر الكلام.

(الغلام يأتي بالخوان، التاجر يقلبه، وينقره بيناته، ويعجمه بأسنانه) عمر الله بغداد فما أجود متاعها، وأظرف صناعاتها! (ينسى نفسه من جديد) تأمل بالله هذا الخوان، وانظر إلى عرض متنه، وخفة وزنه، وصلابة عوده، وحسن شكله.

أبو الفتح: (تبدأ تظهر ثورته المكبوتة) هذا الشكل، فمتى الاكل؟

التاجر: الآن. عجل يا غلام، الطعام (مستمراً في وصف الخوان) لكن الخوان قوائمه منه. أبو الفتح: (تجيش نفسه) ^(١) لقد بقى الخبز وآلاته، والخبز وصفاته، والحنطة من أين اشتريت أصلاً، وكيف اكرتري لها حملاً، وفي أى رحي طحن، واجانة عجن، وأى تنور سجر، وخباز استأجر. وبقى الحطب من أين احتطب، ومتى جلب، وكيف صنف حتى جفف، وحبس حتى يبس. وبقى الخباز ووصفه والتلميذ ونعته، والدقيق ومدحه، والخمير وشرحه، والملح وملاحظته، وبقيت السكرجات، من اتخذها، وكيف انتقذها، ومن عملها، والخل كيف انتقى عنه، أو اشترى رطبه، وكيف صهرجت معصرته واستخلص لبه، وكيف قير حبه، وكم يساوى دنه، وبقى البقل كيف احتيل له حتى قطف، وفي أى مبقلة رصف، وكيف تؤنق حتى نظف. وبقيت المضيرة كيف اشترى لحمها، ووفى شحمها، ونصبت قدرها، وأججت نارها، ودقت أبارها، حتى أجيد طبخها وعقد مرقها. وهذا خطب يطم، وأمر لا يتم. ^(٢)

(يقوم)

التاجر: أي تريد؟

أبو الفتح: حاجة أقضيها.

(١) فن المقامة هو الفن الكامن المركز. وعلينا دائماً أن نحمل ما فيه من معنى، وهدف، وموقف، وحركة. انظر إلى العالم النفسى الكامل، المختبىء وراء عبارة: «تجيش نفسه»، وعبارة: «أمر لا يتم» بكل ما تحوى الاخرة من غضب وبأس وعزم على انها الموقف بأية وسيلة.

التاجر: يا مولاي، تريد كنيفاً يوزى بريعى الأمير، وخريقى الوزير، قد جصص، اعلاه، وصهرج أسفله، وسطح سقفه، وفرشت بالمرمر أرضه... يتمنى الضيف أن يأكل فيه؟ أبو الفتح: كل أنت من هذا الجراب، لم يكن الكنيف فى الحساب. (يخرج نحو الباب مسرعاً، هو يعدو والتاجر يتبعه).

التاجر: يا أبا الفتح! المضيرة.

صبيان: (يظنون المضيرة لقباً لآبى الفتح. يصيحون). يا أبا الفتح، المضيرة، يا أبا الفتح المضيرة.

أبو الفتح: (يرمى أحدهم بحجر، يسقط الحجر على عمامة رجل ويغوص فى رأسه، يتجمع الناس حول آبى الفتح، ويتناولونه بالنعال، القديم منها والجديد، ويصفعونه الصفع كله، بين لين وشديد، ثم يساق إلى الحبس).

أبو الفتح: أقمت عامين فى ذلك النحس، فنذرت أن لا أكل مضيرة ما عشت، فهل أنا فى ذا يا آل همدان ظالم؟

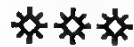
الجمع: جنت المضيرة على الأحرار، وقدمت الأراذل على الاخيار.



هذا عمل فنى كامل، تقرؤه بسهولة كقصة، وتستطيع أن تشاهده مجسداً على المسرح على شكل مسرحية من فصل واحد يحتويها أطار تبدأ منه الأحداث وتنتهى إليه وهو إطار الجماعة يقوم فيها أبو الفتح راوياً قصته.

وما تحسبه العين المتعجلة منولوجاً ينفرد فيه التاجر بالكلام إنما هو فى الحقيقة ديالوج بين آبى الفتح ومضيفه. ديالوج بعض الاجزاء الأولى منه فقط صامتة، التعبير فيها موكول إلى فن التمثيل اليمائى، وفيه تأخذ مشاعر الضيق، والملل، تتفاقم فى نفس آبى الفتح حتى تتحول إلى غضب شديد، ثم ثورة متفجرة وإذ ذاك ينقلب الحوار الصامت إلى آخر متكلم، وتأخذ الحمم تندفق من فم آبى الفتح بصوت لا يزال يعلو ويعلو حتى ينتهى بالعبارة الحاسمة المفضية إلى فعل ماضى شديد: «وهذا خطب يطم، وأمر لا يتم». ومن ثم تزول حواجز الصمت نهائياً من دور آبى الفتح فى المسرحية، يصبح هذا الدور ناطقاً متحركاً، ويدفع هذا بالاحداث إلى نهايتها المضحكة.

كل ما ينقص هذه المقامة حتى تتضح قيمتها المسرحية مثل تقدير يستطيع أن يقوم بعبء دور صعب، هو دور آبى الفتح، ويكون قادراً على الجمع بين التمثيل الصامت وأداء الانفعالات المكبوتة، بطريقة مقنعة، ثم الانتقال منها إلى الثورة التى تبدأ من القرار، كنوع من حديث النفس، عند قول آبى الفتح: «لقد بقى الخبز وآلاته»، ثم تتدرج فى الإفصاح وتعلو الطبقة رويداً رويداً حتى نصل إلى النهاية الحادة الزاعقة: «كل أنت من هذا الجراب... الخ».



ومن مقامات بديع الزمان، تنتقل إلى الحريرى تلميذه النجيب، ومقامات هذا الأخير لا ينقص الأفضل فيها سمات مسرحية واضحة، مثل المقامة العاشرة الرجبية، التى يصور فيها الحريرى بطله الدائم أبا زيد فى عملية أخرى من عمليات الاحتيال العديدة التى يشغل نفسه بها على امتداد المقامات التسع والاربعين، قبل أن يتوب فى المقامة الخمسين، ويلزم المسجد.

فى هذه المقامة، يحتال أبو زيد على قاض ضعيف النفس، فيقدم له شركاً، فتى مليحاً، يدعى أبو زيد أنه قتل ابنه، ومن ثم فهو يقدمه للقاضى ليحاكمه ويحكم فيما بينهما. ويقع القاضى فى شرك الغلام المليح، ويريد أن يستيقنه لنفسه فيعرض على أبى زيد أن يطلق سراح الفتى نظير مال يؤديه القاضى لأبى زيد، يقدم جزءاً منه عاجلاً، والباقى يدفعه فى غده. ويقبل أبو زيد العرض، شريطة أن يلازم الفتى ليلته، حتى اذا أصبح الصباح تقاضى باقى القدية، وترك للقاضى الغلام. وبالطبع يأخذ أبو زيد المال، ويهرب بالفتى، ويبين لنا أن الفتى إنما هو ابن أبى زيد، لم يتورع عن أن يتخذه فخاً يتصيد به المال من ضعاف النفوس.

ومثل المقامة الثالثة عشر البغدادية، التى يتنكر فيها أبو زيد فى زى امرأة عجوز قمشى ووراءها صغار جياح، وتحتال حتى تقنع جماعة من الكرام بأن يبذلوا لها عطاءً ويجزلوا فيه، حتى إذا انتفخت جيوبها بالمال، أماطت العجوز الجلباب، وخلعت النقاب، فإذا هى أبو زيد السروجى، الذى يستخفه إذ ذاك الطرب بنجاح «عمله الفنى»، فيرفع عقيرته بالفناء، متفاخراً بقدرته على تقمص الأدوار المختلفة:

اصطاد قوماً بوعظ	وآخرين بشعر
واستفز بخل	عقلاً وعقلاً بخمر
وتارة أنا صخر	وتارة أخت صخر

فهو ممثل دائم... من النوع الجوال، لا حدود لقدرته، ولا عائق يعوقه عن ممارسة فنه، بل ولا مندوحة له عن ممارسة ذلك الفن:

ولو سلكت سبيلاً	مألوفة طول عمرى
لحباب قدحى وقدحى	ودام عسرى وخسرى

والواقع أن أبا زيد السروجى هو بذاته أكبر خلق فنى فى المقامات، أنه شخصيتها الدائمة، ومحورها، الذى تدور عليه الأحداث أبداً.

وأول ما نلقاه فى المقامات لمجده فى صميم العمل، كممثل محتال يؤدى عمله على «مسرح حلقة»! فهو فى المقامة الأولى يقوم فى «ناد رحيب، محتو على زحام ونحيب» وهو فى وسط حلقة من الناس، رجل ضامر، تبدو عليه متاعب السفر الطويل واضحة. وهو يبيع الناس اسجاعاً وجواهر لفظية، بعد أن تقمص دور الواعظ، وأخذ يؤديه بنجاح كبير تنحدر من فمه كلمات منمقة معدة من قبل، ولكنه يلفظها بطريقة توحى بأنه يرتجلها، فإذا ما انتهى

من موعظته سكت عن الكلام، وبلغ ريقه، وحمل قريته، وتأبط هراوته وتهياً للانصراف، فلما رأى الناس تحفزه للانصراف، أدخل كل يده فى جيبه وقال: اصرف هذا فى نفقتك. فقبل أبو زيد منهم عطاياهم وهو مغض الطرف، تظاهراً بالحياء، ثم جعل يودع كلاً منهم لا يتركه حتى يزايل المكان، مبالغة فى الحفاوة فى الظاهر، وحرصاً على ألا يتبعه أحد منهم ويعرف طريقة فى حقيقة الامر.

وتنتهى المسرحية القصيرة بمشهد الكشف المألوف الذى يتكرر فى باقى المقامات، إذ يتبع الحارث بن همام أبا زيد دون أن يراه هذا، فتبين أن الرجل دجال، وأنه يقول ما لا يفعل، فهو فى نهاية المقامة يجالس تلميذاً جلسة هنية، فيها النييذ والسميذ، لحم جدى حنيذ «مشوى على حجر محمى». وحين يتحدى الحارث أبا زيد، ويقرعه على ختله، يرد هذا عليه رداً مفحماً: ان يكن يلجأ إلى الخداع والاحتيال، فإن هذا هو ما دفعه إليه الدهر، على أنه يراعى فى كل «عملياته» ألا يتورط فى أعمال يندس منها عرضه، وما حيلته بعد هذا فى مجتمع سبى التنظيم، يدفع الناس إلى ارتكاب الأخطاء.

ولو انصف الدهر فى حكمه لما ملك الحكم أهل النقيصة

أبو زيد السروجى، إذن، ممثل ممتاز، محترف، يأكل من فنه، ويتجلى هذا الفن أكثر ما يتجلى حين تتوافر فى المقامة عناصر أخرى الى جوار الشخصية التشخيصية، مثلما يحدث فى المقامة الاربعين التبريزية واختار هذه المقامة - رغم موضوعها الشائك - لأنها أقرب مقامات الحريرى الى العمل المسرحى كما نعرفه.

هناك الى جوار أبى زيد، الذى يتنكر هذه المرة فى زى زوج مضطهد، يخرج مع نسائه لملاقاة القاضى والشكوى من واحدة منهن، هناك شخصية الزوجة السليطة اللسان «الباهرة السفور» التى لا تتحرج أن تطرق أدق الموضوعات وأكثرها صراحة، أمام القاضى والتى لا تعرف لا الحياء ولا الهزيمة فى عرض قضيتها وتصر الاصرار كله على نيل جائزتها، مستخدمة فى هذا سلاحى التهديد والفصاحة. وهناك شخصية القاضى، الذى يخرج عما ألفناه فى قضاة الحريرى الآخرين، ومنهم محب للدعاية يضحك حين يكتشف أنه قد وقع ضحية احتيال، بل ويزيد على ما أخرج من مال، مالاً آخر، معلناً أنه ضعيف أمام الأدباء، حتى ولو كانوا محتالين «المقامة الخامسة والاربعون».

وغيره يضحك أيضاً حين يكتشف غفلته، ولكنه يحاول أن يعيد أبا زيد لمجلسه، لا ليتنقم منه وإنما ليعظه، ويعلمه أن عطاء الآخرة هو خير له وأولى «المقامة التاسعة».

أما القاضى فى المقامة الاربعين، فإنه ينهار لدى تبينه حقيقة ما حدث له، فقد كان وطن نفسه على أن يحكم بين متخاصمين، فإذا به ضحية داهيتين لا دفع لهما ولا سبيل لتوقيهما، فإذا حاول أن يشتري سكوت واحد منهما وهو الزوج، راجياً أن يتجو من الورطة، هبت الزوجة فى وجهه، شاهرة هراوة التهديد بالتشهير، رافعة زخارف الملق فيضطر الى أن

لهما ظهره، ويتكىء على سلطان أمير المؤمنين، ويطلب منه أن يعرف السر.

ويقول له أبو زيد إنه رجل سوى في علاقته بزوجه، وإن كلا منهما يحب الآخر ويخلص له، كل ما هنالك أنهما قد افتقرا حتى أرعلا، فلا طعام ولا شراب.

ويجد القاضي واجباً عليه إزاء الفقر المدقع أن يدفع شيئا من مال فتهب الزوجة في وجه القاضي محذرة أن يعطى زوجها، ويهملها هي:

كانه لم يدر أنى التسي لقنت الشيخ الراجيزا
وأنى ان شئت غادرته أضحوكة فى أهل تبريزا

وهنا يتبين القاضي أن قدميه كليهما قد تورطتا فى خيوط الأحبولة، فيدفع ماله وهو يتأوه. ومنذ البداية يحدد الحريرى سمات شخصياته بوضوح. فالقاضي بخيل من النوع الذى «يرى فضل الامساك، ويضن بثقاله السواك». والزوجة «باهرة السفور، ظاهرة النفور» وحين يهددها الخطر يصفها بأنها «تدمرت وتثمرت، وحسرت عن ساعدها وشمرت» وهى لا تتردد فى أن تقول أنها هى التى كتبت لزوجها دوره فى المسرحية، وأن القاضي لو أصر على تجاهلها فستجعل منه أضحوكة أهل تبريز أما الزوج: فلسان فاحش سليط، ومكر وذكاء معاً، يجعلانه يقدر متى يكذب، ومتى يكون فى صالحه أن يكشف الكذبة.

فهذا عمل آخر به سمات درامية واضحة، وهو فى رأى يفضل عمل بديع الزمان، من حيث قلة اعتماده على الرواية، وعلى ما يحدث خارج المسرح من أحداث، والتفاتة الواضح الى الحوار بالكلام والشخصيات والأحداث، وعنايته بتمايز الشخصيات.



دخلت المقامة المسرح وهذه عدتها من السمات الدرامية: قدرة على عرض قصة، وحبكها ودفع أحداثها إلى أزمة ثم انكشاف وشخصية رئيسية ثابتة تدور من حولها الاحداث، وشخصيات أخرى يتفاوت حظها من جودة التصوير والبناء، وحوار تتبادل فيه الصور الفنية، والألفاظ الرقيقة أو الغليظة، كما تتبادل الأفكار. وهذا كله عتاد لا بأس به، وفى رأى إنه كان خليقاً أن يعرف طريقة إلى التجسيد، لو كانت هناك فرصة معقولة للسماح بمبدأ التشخيص عن طريق البشر.

أما وقد كان هذا المبدأ مرفوضاً من أساسه، بل ومحرم، فقد قنع كل من بديع الزمان والحريرى بأن يكتب مسرحياتهما الجنينية هذه ويسجلها على الورق، تاركين للرواية أن يقوم بمهمة الممثل الفرد، أو للذهن أن يتخيل أحداث العمل كلها ويرسم شخصياته ويدير حركته على المسرح الوحيد الذى لا يناله رقيب ولا تمتد اليه يد سلطة، وهو مسرح العقل. وهنا يجدر بنا أن نحاول القاء ضوء جديد على دور الرواية فى أذهان القصصى وعلى الأخص فى ذلك

ينقدها ديناراً هى الاخرى. ثم يكاد يبكى وهو يفعل هذا - فان قاضينا بخيل بقدر ما هو فاقد لروح الفكاهة - ويعلم انتهاء جلسات ذلك اليوم، ويصرف المتقاضين ويقلق الباب، وروح يبكى ديناريه، فيضططر حاجبه إلى أن يبكى لبكائه، حرصاً على لقمة العيش، وإن كان فى الواقع منعظاً الى المحتالين الماهرين مقدراً لفنهما، فهو ينصحهما ألا يكررا هذا الفصل مرة أخرى: «فما كل قاض قاضى تبريز، ولا كل وقت تسمع الأراجيز».

هذا التمايز فى رسم الشخصيات يمتد حتى أقلها شأنًا، كما رأينا فى حالة الحاجب، كما يجعل من القاضي شيئاً آخر أكثر أهمية من قاضى الحريرى المعتاد - يجعله ذا بعدين واضحين، فهو ممثل لأمر المؤمنين، الذى باسمه يحكم ويطلب إلى المحتالين كشف حقيقة أمرهما، وهو فرد له مشكلته الخاصة: بخله، وضعفه، وقلة حيلته، تتجمع عليه جميعا فتجعله يلجأ الى الشكوى الخفيضة أولاً، يبرطم، ويهمهم، ويغمغم، ثم يجعل للاحتجاج موضوعاً هو «القضاء ومتاعبه، ثم ينتقل من الشكوى إلى النحيب، ومن هذا إلى الزعيق بصوت عال، ثم إلى إطلاق المحكمة، بدعى أن اليوم مدموم، وأن القاضي فيه مغموم، وينتهى المشهد الفكاهى بالبكاء الثانى، ويخرج القاضي، ليلقى حاجب الدرس المستفاد.

هذه القصة الخاصة تتقدم بالعمل خطوات فى سبيل التنضج، لأنها تجعله قائماً على حكايتين لا حكاية واحدة «كما هو الحال فى المقامة الخامسة والأربعين، وموضوعها، مشابه لمقامتنا الحالية، فيها أيضاً زوجان يتخاصمان أمام قاض - ومن ثم تكون الشخصيات الرئيسية فى المقامة الأربعين هذه: الزوج والزوجة، والقاضى، وتبرز بعد هذا - على قصر دوره - شخصية الحاجب.

أما موضوع المقامة، الذى وصفته بأنه شائك، فانه يدور حول زوج يشكو للقاضى نشوزاً فى زوجته، وزوجة تتهم زوجها بالشذوذ فى علاقته بها، فانه يأتيها من غير المأتى. ولا يكاد الزوج يعرض قضية عصيان زوجته على القاضي ويحظى منه بموافقة مبدئية على أن هذه جريمة تستوجب العقاب، حتى تتلقف الزوجة طرف الحديث فتلقى بالسر المشين، ومن ثم يندفع الزوجان فى فاصل من «الردح» يشينهما جميعاً، وإن كان لا يخرجهما قط، وإنما يخرج القاضي، ويجعله يقع بسهولة فى الشرك الذى نصب له.

وأغلب الظن أن أبا زيد، قد اختار ضحيته بعناية «ويؤيد هذا قول الحاجب: فما كل قاض قاضى تبريز» وقدّر أنه لو أخرج به عرض موقف يجرح الحياء أمامه، فسيسمى جاهداً ليتخلص من الحرج، ويبدل بعض ماله - وهو الشحيح - طلباً للنجاة. وفعلًا، يسمع القاضي قول المتخاصمين الفاحش ثم يقول: «قد وافق شن طبقه»، ثم يطلب من الرجل أن يترك جانب الخصومة الشديدة، وإلى المرأة أن تدع السباب، وتقر إذا أتى رجلها البيت من الباب وترى الزوجة أن القاضي قد دخل المصيدة فتقول: والله لا أمكن له من نفسى إلا إذا أطمعنى وكسانى. وهنا يقرر القاضي أن يمارس سلطاته فيعمل فى قصتهما نظره الألعى، وفكرة اللوذعى «والحريرى هنا يسخر من قلة عقل القاضي أو قلة تبصره»، ويقطب وجهه، ويقلب

النوع من الأدب القصصى الذى يتحرق رغبة فى أن يتحول إلى مسرح، مثل بعض مقامات البديع والحريرى.

فقد طال اعتقادنا بأن هذا الراوية يروى أحداثه وحسب وإنه ليس قادراً على الأداء التمثيلى، لأن التمثيل محرم وبالتالي فليس ثمة حاجة للتأهيل له. غير أن المقارنه ببيئات وفنون أخرى، تلقى ضوءاً جديداً على الراوية وقدرته على التمثيل. ففى الملايو، يستخدم فن خيال الظل، ممثلاً واحداً فقط، يناط به أداء الأدوار جميعاً، ليس لأن التمثيل محرم، وإنما لأنه مقدس، لا يجوز لكل الناس أن يقوموا به، إنه رسالة دينية، يقوم فيها السعيد المختار، بدور الوسيط بين عالم البشر وعالم الأرواح، ولهذا فإنه يصبح طوال العرض رسول السماء إلى البشر، وحرام عليه أن يغادر قاعة العرض طوال الليل. وعليه كذلك أن يمر بتدريبات ويرعى قواعد وأصولاً خاصة تمنحه فى النهاية القدرة على إضفاء الحياة على شخصه الظليلة، وبين هذه التدريبات تمارين على الزهد، وعلى فقدان الوعى المتعمد، وعلى المرور بحالات الصرع.

والنتيجة أن الممثل الفرد فى خيال الظل فى الملايو يصبح المؤدى العام المنتدب، يؤدى عن السماء ما تريد أن تقوله، ويؤدى للبشر رسالة السماء، فهو فى مركز فريد حقاً، إنسان مقدس ويشرى عادى معاً، ومن هنا تفرد، وضرورة هذا التفرد، ومن هنا أيضاً يأتى الاستغناء عن ممثلين آخرين إلى جواره، فلا حاجة لهم من جهة، ولا رغبة فى قيامهم من جهة أخرى، الكل قانع بأن يؤدى الممثل الفرد المهمة كلها، نيابة عن السماء ونيابة عن أهل الأرض.

والرأى عندى أن شيئاً من هذه النظرة قد تسرب إلينا عبر قرون الأدب العربى. الشاعر فى الأدب العربى فرد فنان ذو قدرات خاصة تتيح له أن يعرض قضية قومه فى أحسن صورة ممكنة، وهو إلى جوار هذا متصل بالجن، الذين يوحون إليه بعض ما يقول، فهو أيضاً وسيط بين عالمين، الوسيط الوحيد فى قومه.

وفى الأدب الشعبى، يقوم الشاعر بمهمة الممثل الفرد^(١)، بطريقة تقرب إلى درجة ملحوظة من مثل خيال الظل فى الملايو، الكل يعتبره الوحيد القادر على الوساطة بين عالم الناس وعالم الملاحم الشعبى، بل أن بعضهم يعتبره مؤهلاً. ومن ثم قادراً. على التحكم فى مصائر أبطال هذه الملاحم، ولعل هذا هو بعض السر فى المنازعات التى كانت تقوم بين أنصار بطل ما وأنصار خصمه. كل يريد أن ينتصر بطله هو. والثى كانت تنقلب أحياناً على الراوية نفسه بوصفه وثيق الصلة بالأبطال ومن ثم المستول عن هزيمة المهزوم، فيناله إذ ذاك شىء من أذى الغاضبين.

المهم أن هذا الضوء الجديد الذى أسعى إلى نقائه على مهمة الراوية، أن نلتفت الى أن

(١) انظر - فى هذا الصدد المقالة الممتعة التى كتبها الدكتور عبد الحميد بونس فى مجلة: «المجلة» - فبراير ١٩٦٠ - بعنوان: «الشاعر والربابة» وتحدث فيها عن المظاهر التمثيلية فى الملاحم الشعبى، ولفت النظر فيها إلى أشياء هامة منها:

* أن المنشدين كانوا يتخصصون كل فى سيرة بلدانها. منهم من يتخصص فى سيرة عنتره ومنهم من يشد سيرة سيف =

تفرد فنان ما بكل الأدوار لا يعنى بالضرورة انتفاء عنصر التمثيل الحقيقى المقتنع فى عملية الرواية. إن هذا التفرد ينبع من حقيقة أن التمثيل عن طريق عديد من الافراد قد كان محرماً ويمثل النتيجة العامة لهذا المنع سلباً وإيجاباً. أما السلب فأمره معروف، وأما الإيجاب فهو هذا النذب العام، عن طوعية واختيار من قبل الجمهور، لفرد ممتاز كى يقوم بالأداء التمثيلى كله، لأنه الوحيد المؤهل لذلك. فهذا التسليم هو مجرد حد للفن، لا قيد عليه، الحد الذى يشكل الفن ولا يضر به.



دخلت المقامة المسرح عن طريق خيال الظل، دخلته بطريقة قاطعة حين كتب ابن دنيال فى مقدمة «طيف الخيال» يقول: صنف من بابات المجون... ما إذا رسمت شخصه وبوبت مقصوده، وخلوت بالجمع، وجلوت الستارة بالشمع، رأيته بديع المثال، يفوق بالحقيقة ذاك الخيال.^(١)

والكلمات الأربع الاخيرة فى هذه العبارة جديرة بأن نقف بازائها متأملين، فهى الشهادة الواضحة بأن المقامة قد خرجت أخيراً من إسار مسرح العقل، أو الأداء التمثيلى المخدود، الى رحابة المسرح الحقيقى، وأنها - بحكم هذا الانطلاق - قد أصبحت شيئاً أحسن وأكثر تفوقاً مما كانت عليه - أصبحت تفوق الحقيقة - أى الحقيقة التى يمثلها التجسيد المنظور الملموس القائم أمام أناس من لحم ودم - ذاك الخيال - أى الخيال الذى أنتجها والذى ظلت تعيش فيه حتى دخلت المسرح هنا نلتقى بالمبدأ المسرحى المعروف، القائل بأن العمل المسرحى لا وجود حقيقى له الا فوق الخشبة ويمحضر من الجمهور، لذلك يتحدث ابن دانيال أيضاً عن وسائل التجسيد الناجح، وعناصره الضرورية: يجب أن تكون هناك ستارة مجلوة بالشمع، ويجب كذلك - وهو الأهم - أن يكون هناك جمع من الناس «يخلو» بهم الفنان، أى يخلق فيهم ذلك المزاج النفسى الذى يتيح الارتباط بين أصدقاء فى جلسة خاصة، أو خلوة، وهذه درجة عالية من درجات

= بن ذى يزن... وهكذا. وهذا يشبه من بعيد عملية توزيع الأدوار فى حفل المسرح.

* أن هؤلاء المنشدين كان لهم مخزون عام من الشعر، والكلام الملقى، ووصف المعارك والمواقف، ينقلونه من سيرة إلى أخرى لأنه عام، صالح «للخدمة» فى أى مكان. وهذا عتاد فننى شبيه بما كان يمثل الكوميديا الشعبى الايطالية يملكه فى حفل التمثيل.

* أو المنشد كان يعتمد أحياناً على واحد أو اثنين لا يرددون معه اللحن وحسب، وإنما يقومون فى كثير من الاحيان مقام الشخص الأخرى، التى توجه إليها الحركة والإشارة والحديث.

* وأن الشاعر كان يعتمد على لون ساذج من ألوان المهمات المسرحية يدل على السلطان أو السلاح.

* وأن فن الانتشاد كان يتداخل مع فن تمثيل الفرد الواحد. الذى عرفه الشعب باسم «الحكايات»، وهذا الفن كان يعتمد على تمثيل فعلى يقلد فيه الحكواتى الشخصيات، ويلون صوته بمشاعر الغضب أو الفرح، ويعكس تغير اللهجات بين عرب وعجم، ويصدر أحياناً ما يشبه الحوار بين رجلين أو امرأتين أو رجل وامرأة.

(١) اقرأ بابات ابن دانيال فى كتاب: «خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال، تحقيق ودراسة: الدكتور إبراهيم حمادة، وزارة الثقافة - ١٩٦٣.

مذاهب الفضل به جملة فنظوه سادتي بالذهب

ثم يدعو الرئيس من بعد شخصياته الرئيسية، لتعرض على الجمهور بأنفسها أموراً، وتقص حكاياتها، فيصبح الرئيس هنا نوعاً من رئيس البروتوكول ومذيعاً معلقاً في وقت واحد، إذ يقدم الشخصية الأولى ويعلق عليها وبهذا تدور عجلة المسرحية.

ويدخل طيف الخيال المسرح، وهو الشخصية الثانية في المسرحية، فيتسلم المسرحية من الرئيس بتعليق فكاهي ثم يتوجه هو الآخر إلى الجمهور بالسلام، ولكنه يضيف إلى هذا ما تعرفه فنون خيال الظل من تقليد هو في أصله طقس ديني، ومن توجه بالعرض المزمع تقديمه إلى رب السماء ورسله في الأرض، وأهدائه إليهم جميعاً.

يحدث هذا في فنون خيال الظل الآسيوية، لأنها فنون مقدسة،^(١) كما تقدمت الإشارة خيال الظل فيها يعكس حقائق السماء،^(٢) ويعرضها بوساطة من المقدسين - على أهل الأرض. فالعرض الظلي بهذا المعنى هو عبادة، يذكر فيها اسم الإله، ويتوجه بالعرض إليه، تقريباً إليه واستدراكاً لبركته، وربطاً للجمهور بالعرض ربطاً وثيقاً، يستغل أعظم ما فيه وهو التعب. وشيء من هذا يحدث في طيف الخيال، حين يتوجه هذا الأخير إلى الله بالتعظيم وإلى نبيه الكريم وعترته الغر بالصلاة والسلام، ثم يسأل رب العباد الغفور:

يديم لنا هؤلاء الحضور
ويقيمهم أبداً في سرور
فقلوا معي يا رفاقي آمين

فهو دعاء سيردده النظارة جميعاً مع أعضاء الفريق. ومن ثم يزداد ارتباطهم بالعرض توثقاً.

ثم يتوجه طيف الخيال بالحديث إلى النظارة وهم أحد العناصر الرئيسية للفن الجديد، والقوة الكبرى التي أصبح على المقامة أن تشكل نفسها وفق رغباتها فيقول:

(١) علينا دائماً أن نتذكر الأصل الديني لخيال الظل، فإن هذا جذير بأن يلتصق ضمناً إضافياً على ما في الهبات من توازع واتجاهات دينية. ولعله يكون واضحاً بما قدمت أن ابن دنيال كان متأثراً في هذه المقامة بثرات خيال الظل عامة، أكثر من تأثره بترهيبات الحريري في بعض مقاماته.

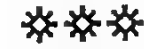
(٢) العرض الظلي في أندونيسيا واحد من الطقوس الدينية، الشائعة فيه قتل السماء، والمسرح يمثل الأرض. والاعب مندوب الآلهة. ويعتقد الجميع - الفنان وجمهوره - أنهم في أمان من أي شرط طوال مدة العرض.

ونظراً لبعد القرى وتراعى المسافات فالجميع أيضاً يكونون في أمان من الحكومة. ومن ثم يصاحب العرض تعليق وائتمن من مهرج أو أكثر يدور حول ارتفاع أسعار الأرض مثلاً.

واجتماع العرض الظلي القائم على مبدأ التمثيل بالوساطة... مع العرض المباشر القائم على جهد فنان بشري يعرض نفسه على الجمهور ولا يختفي وراء ستار، ويكون ظاهرة فنية جذيرة بالالتفات في ضوء المناقشة التي سوف أقدمها حالاً، عن احتمال أن تكون العروض الظليلة في مصر قد جمعت بين التمثيل البشري المباشر والتمثيل المختفي وراء الشخص والسفار.

أمام أناس من لحم ودم - ذاك الخيال - أي الخيال الذي أنتجها والذي ظلت تعيش فيه حتى دخلت المسرح هنا نلتقي بالمبدأ المسرحي المعروف، القائل بأن العمل المسرحي لا وجود حقيقي له إلا فوق الخشبة ويمحضر من الجمهور، لذلك يتحدث ابن دانيال أيضاً عن وسائل التجسيد الناجح، وعناصره الضرورية: يجب أن تكون هناك ستارة مجلوة بالشمع، ويجب كذلك - وهو الأهم - أن يكون هناك جمع من الناس «يخلو» بهم الفنان، أي يخلق فيهم ذلك المزاج النفسي الذي يتيح الارتباط بين أصدقاء في جلسة خاصة، أو خلوة، وهذه درجة عالية من درجات العرض المسرحي الناجح.

ثم يمضي ابن دانيال فيعرض علينا بابه الأولى: «طيف الخيال» والثانية: «عجيب وغريب»، وسننظر فيهما معاً من حيث قدرتهما على تحويل المقامة من نص مكتوب موجه لأداء الفردي - الفعلي أو الإمكانى - إلى الأداء الجمعي في مسرح حقيقي وأمام جمهور حاضر بكل جوارحه، يحسب الفنان لحضوره ولرضاه ألف حساب.



يتحول رابطة المقامة في بابات ابن دانيال إلى رئيس لفرقة مسرحية أفرادها هم الفنانون المحركون لشخص المسرحية الظليلة.

لكن: عوضاً عن أن يروي الرئيس شيئاً عن حوادث وقعت في الماضي، تراه يتوجه بالحديث مباشرة إلى جمهوره، مقدماً لهم فنه بكلمة قصيرة، كما يحدث في بابه طيف الخيال، عارضاً محت، في هذا الفن وأسلوبه المختلف أساساً عن أسلوب الرواية.

عن المحتوى يقول الرئيس:

خيالنا هذا لأهل الرتب والفضل والبهل لأهل الأدب
حوى فنون الجد والهزل في أحسن سبط وأتى بالعجب

أي أنه فن يهدف إلى الإرشاد والامتناع معاً، ويتوسل في هذا بالبهل في عرض عجائب المخلوقات وعجائب صناعتها وتقديمها على المسرح. وعن الأسلوب، يوضح الرئيس النقطة الرئيسية التي يمتاز بها فنه عن فن الرواية، أو المقامة المروية:

إذ قام فيه ناطق واحد عن كل شخص ناظر واحتجب.

فالأداء هنا - يقول الرئيس - متعدد الاصوات، بتعدد الشخص، أي أنه تمثيل فعلي، وليس رواية.

وهو - إلى هذا - فن معتمد أساساً على رضى الجمهور وعلى عطائه، لا يجد الرئيس حرجاً في هذا، بل هو يبرزه ويطلب بالرضى والعطاء معاً.

ومن بعده اليكم أتيت
لأحكي لكم بعض ما قد رأيت

ويأخذ يحكى لهم ما هو فى الواقع مقامة تقليدية موضوعها ما كان حدث فى مصر مؤخرًا من تحريم السلطان للخمر وأعمال الخلاعة والدعارة والمساخرة، فتأخذ المقامة تصور الموقف بعد التحريم تصويراً فنياً مقتدرًا، فتخيل أن الشيطان قد مات - لا بد - ما دامت نواميسه قد تحطمت، وأتباعه شردوا، وأدوات اللهو قد كسرت ومعدات الحظ أبيدت أو أحرقت.

وليس فى هذا كله جديد على فن المقامة سوى ما أشرت إليه من أن المقامة هنا أصبحت تقدم عن طريق شخصية مصورة ومجسدة ومتحركة، وأن جمهور المقامة غير المنظور قد تجسد فعلاً فى لحم ودم.

ثم ينادى طيف الخيال على صديقه الحميم وصال، وحين يدخل هذا ويفرغ من تقديم نفسه للناس ومن ذكر مغامراته الغرامية السوية والمنحرفة معاً، ينادى هو الآخر على كاتب حساباته الشيخ بابوج، ومن ثم تتصدر المشاهد التمثيلية المسرح، ويقل نصيب المقامة التقليدية من اهتمام الفنان، ونصل إلى الحادثة الرئيسية فى البابة، وهى سعى وصال إلى الزواج - بعد التوبة - ولجؤه الى المخاطبة - القوادة أم رشيد، التى تقوم بالدور التقليدى للمخاطبة المدلسة، فتوقع وصال فى عروس فرغت من الدنيا من زمن، قبيحة شوها، ولها - إلى هذا - ولد ليس أقل منها قبحاً. وتنحل الازمة حين يسعى وصال إلى البطش بأم رشيد فيجدها قد ماتت. وهنا ينتقل وصال من التوبة إلى الزهد، فيقرر أن يخرج إلى الحج، تكفيراً عما تقدم من ذنبه وما تأخر.

وفى سياق هذه المسرحية القصيرة وما حوته من أحداث قليلة نتعرف على شخصيات فطية، ظلت على الدوام جزءاً ثابتاً من محتويات مخزن الكوميديا المصرية على رأسها المخاطبة المعجوز المدلسة التى تجمع بين الوساطة والقوادة، وكاتب الحسابات القبطى، الذى يخدم المسلمين، متأففاً، متأوهاً، مواصلاً للشكوى، والذى يضج من الفقر، وإن كان صبره على الخدمة يحملنا على الظن بأنه يخدم نفسه أيضاً، وفى السر، بما يأخذ من مال مخدمه والشاعر «المهياض» المتظاهر بالبلاغة، الذى يلقى الشعر الحلمي تيشى لتفكهة النظارة، والانتقام لهم من الشعر الفصيح الذى يصدع به الأدباء رؤوسهم، ثم لا يفهمون منه لا كثيراً ولا قليلاً.

وأخيراً الطبيب الدجال، الذى يتكسب من وراء الاوبئة أكثر مما يكسب من حوادث المرض العادية، والذى يتأوه فى حسرة على الأيام المواضى التى كان فيها عدد الموتى أكبر من قدرات الأطباء والمفسلين وعمال الجنازات واللحادين مجتمعين.

فى هذه البابة نرى المقامة وقد قطعت شوطاً كبيراً فى سبيل التحوّل إلى عرض مسرحى،

لم تتخل عن عناصر الحكاية وإنما استخدمتها مقدمات ومشهيات لعرض حادثة رئيسية بأسلوب مسرحى لا شك فيه، يتمثل فى حادثة زواج الأمير وصال.

أما البابة التى يتم فيها فعلاً تحول المقامة إلى عرض مسرحى كامل، فهى البابة الثانية: بابة عجيب وغريب. لا قصة هنا، ولا حادثة، وإنما هو فن الفرجة خالصاً من الشوائب، ومعرض للشخصيات الطريفة المتنوعة المشارب واللهجات والمواطن والحرف، تتوجه صراحة إلى الجمهور وتحتك به بوسائل متعددة، أما من خلف الستار بلسان المخيلين، أو مباشرة، قدام الستار، «وربما بين صفوف النظارة» وهذا الاحتكاك الأخير عليه شواهد فى النص سأعرض لها لاحقاً، وإن كانت لا ترقى إلى مقام الدليل.

وأنا أحتفى بهذه النقطة، وأعتبرها هامة، ليس فقط لمجرد التدقيق التكنيكى فى أساليب تطور المقامة، وإنما لأن حضور الجمهور يمثل هذه الطريقة البارزة هو الشئ الجديد حقاً الذى تمتاز به هذه البابة عن سابقتها. وعلى سبيل الاحتفاء بهذا الحضور، ومطابقة له، تتخلى المقامة هنا عن القصة التى تعرفها الأشكال الناضجة منها، وتتحوّل طواعية إلى عرض لمشاهد تمثيلية متتالية، بعضها يقوم على أساس الممثل الفرد، وبعضها الآخر على أساس حوار بين ممثلين اثنين أو أكثر.

ولكنها مشاهد لا ترفع عيونها مطلقاً عن الجمهور، بل هى تدبير معه حواراً متصلاً عن طريق الاستعطاء، بعد كل مشهد أو عن طريق المخاطبة المباشرة أثناء بعض المشاهد. ويمكن طبعاً أن نفترض أن هذا الاستعطاء كان موجهاً إلى جمهور يصوره الفنانون على الشاشة ويوجهون له الخطاب - جمهور مسرحى موجود على الخشبة وحدها. كذلك ما يمنع أن تكون الإشارة التى ترد فى النص لخطاب مباشر يقوم بين الفنانين والنظارة خاصة بأشياء تحدث على الشاشة وليس بين الشخصيات الفنية وبين الجمهور المتخيل.

ولكن الافتراض الآخر، يظل مع ذلك قائماً: افتراض أن يكون مسرح الظل هنا - فى هذا النص بالذات، قد فجر حدوده التقليدية وخرج بشخصه الظليل لتتجول^(١) وهى محمولة على أيدي الفنانين المحركين لها - مثلاً - كما يحدث فى مسارح العرائس المعاصرة حين يظهر الفنان وعروسه معاً، وينشئان صلة ما بين الجماهير وبينهما، فيرى الفنان جماهيره كيف يحرك عروسه، ويجعلها تؤدى أمامهم بعضاً من دورها بالحركة والحوار معاً. هنا تقوم بين الفنان وعروسه وجمهوره علاقة تأخ، مصدرها الاساسى أن الفنان قد أطلع الجمهور على سره واعتبرهم بهذا من أسرة المسرح.

فإذا افترضنا أن مثل هذا الارتباط المباشر كان يقوم بين الفنانين والجمهور فى بابة «عجيب وغريب» وأمثالها، أمكننا أن نفهم على نحو أفضل بعض ما جاء فى هذه البابة من إرشادات مسرحية تنص على الخطاب بين الشخصيات الظليلة وبين الجمهور.

(١) فى كبردها تظهر شخص خيال الظل للجمهور، نظراً لكبر حجمها

نأخذ مثلاً شخصية اللاعب البهلواني حسون الموزون هذا هو الفنان قد جعل بهلوانه حسون يتثنى ويتقلب ويمشى مشى العقرب، يسير على رأسه تارة، ويصعد على قطع الخشب المصقوف تارة أخرى، يقف بقدمه على حد السيوف، ويتقوس من لينه، ويتناول خاتماً بجفونه، ثم يجعله معلمه «أى اللاعب الموكول به» تزل قدمه، أو تكاد. وهنا يتقدم المعلم ويخاطب الجمهور:

المعلم: هذا الطفل قد أقدم على الختوف، ووقف زماناً على حد السيوف، وأنا أقسم بغض قده، وجلنار خده، ورماني عضده، لا أنزله إلا بدرهمين، ولو أقام على هذه السيوف يومين.

الموزون: يا للمروة، يا للفتوة، بحياتى عليكم، خلونى اليكم.
وهنا تقول الارشادات المسرحية: «فيدعوه إليه من اهتزت شجرة كرمه، ويناوله درهما من فمه إلى فمه . وينصرف». كيف نقيم هذه الحادثة المسرحية؟ وكيف نفهم الارشاد الذى يليها؟

البراعة فيها ظاهرة، اذ يوقف الفنان الحركة فيها عند منحنى خطر، تتعلق عنده الانفاس، ويأخذ يهدد جمهوره تهديداً واضحاً بأنه سيمرهم فى هذا الوضع المقلق ما لم يدفعوا شيئاً، ويدفعونه لمن؟ لفنان قادر فى فنه، هو حسون الموزون، الذى هو أيضاً صبى مليح، يسلط نشيد سابق على الحادثة الحالية الضوء على مفاتن جسده، وهذا هو الفتى المليح يصرخ ويستنجد بالمرءة والفتوة، ويحمل ويلوح مقابلها بجزء جسد سخرى فهناك وعد بأن يتناول الفتى الدرهم بفمه من فم «المعطى» فيحدث تماس بين الشفاه يرضى من يهيمه هذا اللون من العلاقات بين جمهور مختلط.

مرة أخرى، كيف نفهم هذا؟

هل يحدث على الشاشة بين الشخصية الظليلة وبين ممثل للجمهور هو الآخر شخصية ظليلة؟ أم نفترض شيئاً آخر ينبع من طبيعة هذا اللون الشعبى من ألوان العروض، الذى يحرص على إرضاء جمهوره من كل سبيل فتنخيل - دون خوف من شطط - ان اللاعب الذى يحرك شخصية الموزون، وهو صبى صغير لا ريب، كان يخرج من وراء الشاشة إلى الجمهور، ليتلقى عطايه بهذه الطريقة الحسية التى قد نراها نحن فاقعة اليوم، دون أن نتبين انها نوع من «الفتح» الذى تعرفه صالات اللهو إلى اليوم (١)

وتأخذ مثلاً آخر: هذا هلال، المنجم، قد خرجت الشخصية التى تمثله إلى المسرح، ومعها الأدوات اللازمة: الكتاب وتخت الرمل والكروى والاصطربلاب. فبعد حمد الله والثناء عليه، لما خلق من أفلاك، وزين السماء الدنيا به من كواكب، يمضى هلال بالخطاب إلى الجمهور فيقرأ

(١) قارن ما كان يحدث فى الأنراح حتى وقت قريب حين كان المبعوثون يلصقون النقود الذهبية فى جباه الراقصات على سبيل الثبوت والمتعة الحسية معا.

عليه طوال العام، ثم يقول:

هلال: ولكننى ياسادتى أريد منكم رجلين طالعهما واحد، وخلقهما متضاد، لأتكلم على طالع الأصل والتحويل، وكواكب الزمان بالدليل... انت، ما اسمك يا ولدى، وأنت أيضاً ياسيدى؟

مرة ثانية هل يحدث هذا المشهد على الشاشة بين شخصين أم ترى ظل المنجم يشير بأصبعه إلى اثنين من بين المشاهدين، كما يحدث حتى اليوم فى نثر الحواة والسحرة فى الكباريه أو الشارع على السواء - على سبيل اشراك الجمهور فى العرض اشراكاً وثيقاً، والتقرب إليه بطلب العون منه، ومنح بعض أفراد أذواراً ولو مؤقتة فى العرض؟

هنا وفى الحالة السابقة يمكن للأداء أن يقتصر على الشاشة كما يمكن أن يتعداها إلى صفوف النظارة. وأنا ذاهب إلى أن التحام العرض بالنظارة على هذا النحو يمكن أن يكون قد حدث تلقائياً أثناء العروض الظلية، بأن رد «فصيح» بين الجمهور ذات مرة على سؤال موجه لشخصية ظلية، أو استجاب لحركة ما مقصود بها الشاشة وحدها، فوجد «الريس» أن الفكرة طيبة، وأن أثرها حاسم فى رفع مستوى العرض، ودرجة الحماس له فقرر ادماجها فيه.

والذى نقرؤه عن هذه الفرق ومعلميها بالذات أنهم أذكيا فطنون واسعوا الحيلة، حاضرو البديهة كلهم رغبة فى خدمة جمهورهم وامتاعه، لضمان الحصول على عطايه. ومسألة ضمان العطايا هذه تجعلنا نفكر فى مشاكل الفرق من الناحية المالية. فكيف يمكن لأفرادها أن يحصلوا على منح الزبائن لهم على سبيل الضمان ما دام فى إمكان هؤلاء أن يمتنعوا عن الدفع، بل وإن يتركوا القاعة - فى حالة المسرح الثابت - أو يغادروا المكان فى حالة المسرح المتنقل؟ هل كانت هناك رسوم دخول يدفعها النظارة مقدماً، فى حالة المسرح الثابت؟ لا أحد يقول لنا.

وفى حالة المسرح المتنقل، لا شيء من هذا طبعاً، وإنما الاعتماد على أريحية الزبون، وعطائه الحر

وأبسط وسائل الحصول على هذا العطاء، هى ايقاف العرض، فى واحد أو أكثر من مراحله واقتضاء أجر ما من العملاء (١). وهذا ما يشير إليه النص الحالى فى أكثر من موضع.

هناك بالطبع احتمال أن تكون الإشارات من هذا القبيل نوعاً من محاكاة الواقع، وكأن ابن دانيال ينقل لنا ما شاهده على الطبيعة بحذاقيره، فيقدم لنا القراد، والبهلوان، والمشعوذ

(١) يذكر الدكتور عبد الحميد يونس «فى كتابه خيال الظل - المكتبة الثقافية عدد ١٢٨» فى معرض وصف مسرح خيال الظل حضر عروضه أيام صباه، أنه لم تكن للعروض أجور تدفع عند الباب. ولا كانت هناك تذاكر. ولكن التمثيل كان ينقطع بعد تمهيد من صميم التمثيلية، وفى هذه الاستراحة يذبح النظارة، كل حسب طاقته، ما يشبه النقطة واعتقادى الشخصى أن هذا ما كان يحدث أيام ابن دانيال وغيره من فناني خيال الظل القدامى. وهو لا يزال يحدث حتى يومنا هذا فى عروض الحواة، وغيرهم من الفنانين الجوالين من مستعرضى العاب القوة والشهامة، وفناني البياتولا والرقص والتهرج.

شكلاً وموضوعاً معاً، الفن ووسائل حصول الفن على لقمة العيش، ولهذا جعل شخوصه الظلية تستعطي على الشاشة ولا عطاء حقيقى يأتى لها.

هذا الاحتمال قائم طبعاً، واصرار الفنان فى هذه الحالة على أن يقدم صورة الطبيعية بتفاصيلها الدقيقة له ما يبرره فنياً، فإنه يتيح له أن يقدم لنا مشهداً فاتناً حقاً يستطيع المرء أن يتخيل كم هو أخاذ بأسلوب المسرح الظلى، وأعنى بهذا مشهد مبارك النبال، الذى يظهر ومعه فيل عظيم الجثة، يدق مبارك هامته بكلاية الحديد، ويأمره أن يجثو كالعبيد، ثم ينهض الفيل ويجول بزلومته فى الطريق، ومبارك يلتفت النظر إلى عجيب صنع البارى فى خلقه، ثم يخرج الفيل من المنظر مطرقاً بزلومته، والصبيان يتادون من حوله:

- حالومة، زلومة، حالومة، زلومة!

فالمقارنة هنا بين ضخامة الفيل وقوته الجسدية الهائلة واستسلامه مع ذلك وبين صغر حجم الصبيان، وقلة حولهم، وصوتهم العالى - كل هذا يقدم صورة فنية أخاذة، تبرز وجود التفاصيل على أساس موضوعى وظيفى وليس على أساس محاكاة الطبيعة وحدها. فأنا لا أقول بأن كل ما جاء فى هذه البابة من نص على مخاطبة النظارة كان خطاباً حقيقياً، وإنما أقول أنه يبدو لى أن بعض هذه الاشارات كان يعنى التحاما واقعيًا مع الجمهور. وكما قلت من قبل، ليست المسألة مجرد تدقيق تكتيكى فى الشكل الذى انتهت إليه المقامة، وإنما المسألة أهم من هذا بكثير. فلو صح أن المسرح الظلى كان يخاطب فى بعض مواضع من عروضه، أو فى بعض المراحل الزمنية التى تعاقبت على هذه العروض - أيام ابن دانيال نفسه، وفى عهد من خلقه من فناني - جماهير النظارة، لكان معنى هذا أن مسرح الظل قد أخذ يتخذ لنفسه شيئاً من سمات المسرح البشرى، وذلك بالتوجه بفن مثليه إلى جمهور حى يقظ، بغية اشراكه فى العرض من كل سبيل أيا كان يتخذ خطوة منطقية أخرى على الطريق الطويل المؤدى إلى قيام فن التمثيل كما نعرفه اليوم، فهو يسعى إلى تأكيد العنصر البشرى من خيال الظل، وذلك بالاختفاء بالجمهور واشراكه فى العرض وبالأفراج عن بعض لاعبيه وعرضهم على الجمهور، كل ذلك فى محاولة لتعويض النقص البادى لدى فن لا يكفيه أن تكون شخوصه ظلاً ولا جسداً، بل هو مضطر كذلك لأن يدفع بعناصره البشرية إلى الاختفاء فى الظلام.

ومن يدري ما الذى كان يحسه فنان المخيلة وهو يختبئ ليلة وراء ليلة وراء شخوصه اذ يجدها تستمد منه الحياة والحركة والوجود ذاته، وتحظى من دورته بفرصة العرض على الجمهور وتلقى الاعجاب؟! ألم يدفع هذا بعض فناني المخيلة إلى تمنى الظهور مباشرة أمام جمهورهم، والتمثيل له دون وساطة من شخوص؟ ألم يحس بعضهم الآخر مع الشاعر بأن فنه خيال فى خيال، وأنه يعتمد:

شخوصاً وأصواتاً يخالف بعضها لبعض، وأشكالاً بغير وفاتجىء
وقضى بابة بعد بابة وتفننى جميعاً والمحرك باقى

ألم يشعر منهم بالأسى لأن شخوصه تظهر، ثم تختفى - تفنى ولا يبقى إلا هو - ولكنه وهو الأصل يبقى غير مميز يعيش بعد العرض حياة البشر العاديين ولا يعيش كفنان إلا ظلاً لشخوصه الظلية؟

إن وجد احد أن هذا خيال مسرف فى الجنوح فإننى أقدم له سطوراً من مسرحية «العاصفة» يتأمل فيها شكسبير من خلال كلمات برومبيرو حال الفنان المسرحى إذ ينصب القبة السحرية كل ليلة ويجهد فى سبيل أن تكون جميلة، مؤثرة، وأخاذة، ثم يتقدم هو بنفسه ليهدمها بيديه، وهو يعلم أنه لن يبقى له بعد هدمها إلا قوة الفرد العادى، وأهميته، وهى قليلة:

«ها قد انتهت أفراحنا... ممثلونا هؤلاء... كانوا مجرد أرواح ذابت فى الهواء... وكمثل مادة هذه الرؤية بلا قوام، ستذوب أيضاً هذه الأبراج تجللها السحب، وهذى القصور الزاهية، والمعابد الرقوة... بل الكوكب الارضى العظيم ذاته، وكل ما يحمل فوقه، سيختفى - كحقلنا الأثيرى هذا - ولا يترك وراءه أثراً. نحن من مادة الأحلام صنعنا، وحياتنا القصيرة هذه يحوطها النوم من كل مكان».

فإذا كان هذا هو شعور فنان يظهر بشخصه أمام النظارة ويستمتع بالتأثير فيهم وتلقى اعجابهم مرجها إليه بشحمه ولحمه، فكيف يكون احساس فنان خيال الظل الذى يؤدى فنه من وراء حاجزين: الستارة، والشخصية الظلية؟



على كل حال، تظهر لنا بابة «عجيب وغريب» فن خيال الظل وهو ضيق أشد الضيق بحدوده القائمة على الاختباء وراء الحواجز، ومخاطبة الجمهور بالوساطة. وتظهره لنا وقد دفع هذه الحدود إلى أبعد ما يستطيع، بل إلى درجة أحداث تصدع واضح فى تلك الحدود، كما حاولت أن أبين.

فنون الفرجة والعرض المسرحى، دون القصة، تسيطر على البابة، والعمدة فيها على الشخصيات الغريبة والمشاهد القصيرة المثيرة لانبهار أو المحركة للترقب. والنقد الاجتماعى قليل، لأن الهدف هو الإمتاع وليس الإصلاح.

كل شيء هنا مهيباً كى ينتقل فن خيال الظل من التمثيل بالتصاوير إلى التمثيل آدمى، لو وجدت الظروف المناسبة. وهو تطور منطقى ومعقول، حدث مثله فى فنون اسبوية معروفة مثل فن الكابوكى اليابانى، الذى تبادل فيه فن التمثيل وفن العرائس التأثير أكثر من مرة. كما أن فن العرائس قد كان ذا أثر ظاهر على كتاب مسرحيين مرموقين من أمثال لوركا، الذى بدأ حياته المسرحية كاتباً للعرائس وفناناً لها، ثم تأثر مسرحه البشرى فيما بعد بتكتيك العرائس تأثراً واضحاً. كذلك تأثر يونسكو بالعرائس التى شهدتها فى صباه، فتركت فى فنه

الفصل الثانى

بقية الرصيد

مسرح الأراجوز

ولكن الظروف المناسبة كى يحدث هذا فى حالة خيال الظل المصرى لم توجد قط، فقد كان مبدأ التمثيل البشرى فى حد ذاته معترضاً عليه، ومن ثم أصبح التمثيل بالوساطة هو أقصى ما يمكن أن يتقبله الذوق العام، دون أن تتحرك قوات المجتمع الرسمية بالخطر الرهيب وأن كان هذا الخطر قد تم فى بعض الحالات، حتى فى حالة التمثيل غير المباشر.

وبهذا تكون قد عرضت لأدبنا العربى ولحياتنا الفنية فرصتان لقيام المسرح، ولكن الظروف المحيطة لم تساعد على الاثمار. الأولى حين التفت بديع الزمان والحريرى إلى فنون القصة وأنشأ كل منهما فى مقاماته أعمالاً فنية هى مسرحيات جنينية، كان يمكن أن تتطور إلى عروض مسرحية، ولو كان التمثيل مأذونا به. والثانية حين صحب ابن دانيال - وهو رجل مسرح حق - بعض هذه المقامات وأدخلها عالم خيال الظل الرحيب بعد أن أدرك بحسه الفنى الناقد مبلغ ما بين فن المقامة وفن خيال الظل من التقاء. فقد أنشأ البديع والحريرى مسرحيات بدائية، تعتمد على الشخصيات النمطية، وعلى الحادثة البسيطة غير المعقدة. وجاء ابن دانيال، فأتخذ خطوة أخرى - منطقية - بأن حول المسرح البدائى المكتوب إلى مسرح مجسد منظور عن طريق اللعب بالخيال.

فلو كانت الظروف مواتية إذ ذاك لقام فنانون آخرون بازاحة الأقنعة عن فئهم، وتقدموا للتمثيل المباشر أمام الناس. ولو كانت هناك امكانية لقيام هذا الفن، لما وجد الفنانون عنتا فى تحويل البابات إلى تمثيل. إن طيف الخيال تحوى مسرحية قصيرة قابلة للتمثيل البشرى، وبابة عجيب وغريب يمكن أخراجها دون عناء على مسرح منوعات يجمع بين فنون السيرك والتمثيل والفن والرقص.

المسرحيات موجودة، والفنانون متوافرون، ولكن الحاجز صلد لا يريد أن يتصدع.

وكان إن ضاعت علينا فرصة واحدة لخلق مسرح قومى خاص بنا، يمتد فى التاريخ من العصور الوسطى حتى الآن، بدلا من أن نؤرخ له ببدايات القرن التاسع عشر، ثم يكون بعد هذا بضاعة أجنبية، اجتلبناها فيما اجتلبنا من علامات الحضارة فى الغرب.



ترك المسرح الظل أثراً باقياً على الكوميديا المضربة... فقد تسربت بعض شخوصه، وأساليبه الفنية إلى الفصول المضحكة التى عرفتها البيئات الشعبية فى الريف والمدينة، وخاصة فى بداية القرن التاسع عشر، وسنعرض لنماذج منها فى فصل لاحق. كما تسربت الكوميديا الظليلة إلى فن الأراجوز، الذى تبادل التأثير مع فنون أخرى، أهمها الكوميديا الشعبية فى المسارح ودور اللهر الأخرى، وهذا أيضاً سنعرض له فى فصل آخر.



إن تكن الظروف قد حالت دون تطور خيال الظل - وبابات ابن دانيال بالذات - إلى مسرح للتمثيل البشرى، فقد أسدى هذا الفن الجميل - مع هذا - خدمة كبيرة للمسرح فى بلادنا، بالإبقاء على فكرة التمثيل حية عبر القرون الكثيرة التى تعاقبت على نموه وازدهاره. ظل محتفظاً للفن المسرحى بعناصره الرئيسية: التمثيل - عن طريق صور وظلال، لا يهم - وعن طريق الحوار، ونوع من القصة، مضافاً إلى هذا كله مشاهد ترفيهية متنوعة، تقدم كلها أمام جمهور، فى دار مغلقة، أو فى مكان مفتوح يقوم مقامها. وبهذا حفظت لنا فكرة المسرح، وجنبت الاندثار، واستقرت بين عادات الناس، عادة الذهاب لمشاهدة التمثيل، بحيث لم تعان أجيال لاحقة صعوبة كبيرة فى لفت النظر إلى ذلك الفن حين استوردت فكرة المسرح البشرى من أوروبا فى أواسط القرن الماضى.



وقد قام فن الأراجوز هو الآخر بنصيب لا يمكن انكاره فى هذا المجال، وساعده على ذلك سهولة تنقله، وقلة احتياجاته الفنية، وقبوله للتمثيل فى العراء، دون حاجة إلى اضاءة صناعية. وبالتالي، أصبح فى الامكان مشاهدة ذلك الفن بالليل أو النهار.

على أنه - على العكس من خيال الظل - لم يقدر لأراجوز أن يكتب له كتاب ولو على أدنى صلة بالأدب، بل ترك أمر النصوص فيه لجهود الحرفيين، فلم يستطع هؤلاء أن يرتفعوا عن مستوى الإضحاك الفج، وتصوير بعض ما يجرى فى الحياة اليومية من علاقات بين الناس

تصويراً يرتفع أحياناً إلى مستوى النقد.

ولا زلت أذكر بعضاً من حفلات الأراجوز شهدت في صباى في ساحة الاحتفال بالمولد النبوى بمدينة الاسماعيليه، وفي إحداها كان الأراجوز يعرض اسكتشاً قصيراً عن علاقه بين زوج وزوجه، الزوجه تأتى لزوجها شاكية باكية، فالعجين عليها، والخبيز عليها، وكنس الدار عليها... الخ. ويحاول الزوج أن يهدى من روعها، وأن يطيب خاطرها، ولكنها ترفض السكوت، بل تنتقل من الشكوى إلى الردح والشتائم، فيمضى الزوج فى محاولة استرضائها المرة بعد المرة دون جدوى، فإن الزوجه تقفز من الشتائم إلى العدوان البدوى. وفجأة يغيب الزوج خلف الساتر ثم يظهر ومعه هراوة ينهال بها ضرباً على زوجته التى تهدأ وقتها، ووقتها فقط، وترضى، ثم تتحول علاقة التماسك بالأيدى بين الاثنين إلى علاقة جنسية تظهر أمام المتفرجين حركاتها الرئيسية، ويكون من نتيجتها أن تحمل الزوجه ويظهر وليدها على شكل دمية صغيرة.

كان يقوم بدور الزوج الأراجوز ذاته، وهو الشخصية النمطية التى تجد مكوناتها دائماً فى بناء المهرج الشعبى: خليط من المكر وطيبة القلب والشجاعة عند الحاجة والجبن عند الضرورة، وسعة الصدر حيناً، ثم الثورة المسلحة بالعصى دائماً حيناً آخر.

والضرب بالعصى هو نوع من النقد العملى، يقوم به الأراجوز نيابة عن المجتمع، وكما رأينا فى الاسكتش السابق، نراه يستخدمه ضد زوجة هى فى نظر الأراجوز والمجتمع الذى يمثلها مخطئة، لأنها تجاسرت واشتكت بما لا داعى للشكوى منه: عمل البيت، الذى هو من نصيب المرأة، ولا محل للتدخل منه مهما كثر، وإلا فالعصا لمن عصى. كذلك «ينقد» الأراجوز النقد العملى ذاته شخصيات تستحق القرق والتقريع معاً: الصفيق الذى يستغل كرم الأراجوز التقليدى، يشغل عليه بالطلبات، حتى يضيق الصدر، وترتفع اليد بالعصا. المدلس الذى يظن أن بوسعه أن يخدع الأراجوز ويسلبه بعضاً من ماله. الغبى الذى يحاول الأراجوز أن يلقنه شيئاً المرة بعد المرة، ولكن ذكاء المحدود يعجزه عن الفهم، فيكون الضرب جزءاً وفقاً له فى المفهوم الشعبى.

هؤلاء وغيرهم يتناولهم الأراجوز بالعرض على انظار الناس، محاولاً أولاً أن ينصح لهم أو يصلح حالهم، فإذا ما عجز تولت العصا مهمة التعامل معهم، وسط ضحك الجمهور وموافقته التامة. وتتكرر شخصيات الأراجوز مرات كثيرة - تتكرر صفاتها الأساسية وإن اختلف الرداء والاسم. ففى عرض آخر لمسرح الأراجوز، شهدته عام ١٩٥٧، فى احتفال لوزارة الارشاد بمولد الحسين، ظهرت إلى جوار الأراجوز، الوحيد الذى لا يتغير نفسياً أو مظهرياً - الشخصيات السابقة ذاتها وإنما فى مواقف مختلفة، أو أردية مختلفة.

كان العرض يدور حول امرأة من بنات الشعب، تأتى لمقابلة الأراجوز، شاكية ثائرة، هذه المرة لان الأراجوز هو فى الواقع زوجها، وقد ألحجب منها تسعة أولاد، ومع ذلك فهو ينكر

الزواج ويهمل النفقة على العيال. ويكون واضحاً لنا أن التهمة ملفقة، وأن الأراجوز المسكين برىء منها، ولكن الفكاهة تنبع مع ذلك مع كل محاولة يبذلها الأراجوز ليتخلص من الفخ المنسوب له كى يعترف بزواج لم يتم من امرأة لم يرها من قبل. غير أن الأراجوز يضيق الخناق على المرأة حتى تضطر فى النهاية إلى الاعتراف بأنها لفقت الحكاية لأنها غلبانة، وفقيرة، وليس لها من ينفق عليها، ثم تتوجه بالرجاء إلى الأراجوز كى يتزوجها و «يلمها». ويقلب الأراجوز الفكرة فى رأسه، ويقلب ببصره جسم بنت البلد، فيجد ما يسره، ويقرر أن يتزوجها.

المرأة هنا غير مختلفة أساساً عن زميلتها فى المسرحية السابقة، كلاهما امرأة مصرية شعبية، تدخل فى عراك صغير مع الرجل لا تلبث أن تخرج منه منهزمة، وتضطر فى الحالين للاعتماد على حسن نية الرجل وطيبة قلبه كى تواصل الحياة من يوم إلى يوم. كل ما هنالك أن احداها هو المرأة المصرية الشعبية قبل الزواج - تسعى للزواج بوسيلة مكشوفة قليلة الحيلة، والثانية هى هذه المرأة ذاتها وقد تزوجت ودخلت الاطار الذى يحدده المجتمع لها: عمل كثير، وخضوع تام للرجل، وتقبل لسيطرته عليها فى الفراش وخارج الفراش معاً.

أما شخصية الصفيق التى ظهرت فى المسرحية الأولى، فالتناجدها فى العمل الثانى فى زى شحاذ معمم: «الفقى اللوح» كما يسمى شعبياً هذه الشخصية، وهو يشغل على الأراجوز بطلباته وبلسانه الفصيح، فيتحملة الأراجوز بعض الوقت ثم تكون الثورة واستعمال العصا. وشخصية الفقى اللوح وما يجرى لها من فضح وضرب تقدم فكاهة يطرب لها رواد مسرح الأراجوز دائماً، فالفقى بلسانه الفصيح يمثل واحداً من مستغلى الشعب باسم الدين، كما يمثل فريقاً من الناس يتعالون على الشعب بالحديث بلسان لا يعرفه، ومن ثم يتشغى النظارة فى الفقى ويسرهم ما يجرى له.

الى جوار ما شهدته فى صباى وفى الشباب من فصول الأراجوز، ساعدنى الحظ فى مارس من هذا العام^(١) فصادفت واحداً من فناني الأراجوز القلائل الذين لا يزالون يدرعون شوارع القاهرة، محاولين أن يستخدموا فن الأراجوز وسيلة لكسب عيش قليل، وسط مزاحمة ضارية من أجهزة الترفيه العاتية: السينما والاذاعة والتلفزيون.

وقد التقيت بالفنان الشعبى "سيد المصرى محمد"، الذى قال لى إنه بدأ صلتة بالفن وهو صغير، وعمل فناناً لخيال الظل، ثم انتقل إلى فن الأراجوز، ربما لأن خيال الظل كان قد أخذ فى الانقراض، بعد ظهور السينما، ولأنه أيضاً فن كثير المطالب من الناحية الفنية فهو يفترض مهارة كبيرة فى تحريك الشخص، ومهارة أكبر لخلقها وقصها، ثم هو لا يصلح للعرض إلا فى المساء، ولا ينتقل بسهولة من مكان إلى آخر، وهذا الانتقال السهل أصبح ضرورة كى يستطيع الفنان أن يلتقط رزقه القليل حيث يوجد هذا الرزق.

وقد استضفت الفنان سيد المصرى محمد فى بيتى، وطلبت اليه أن يعرض على أفراد أسرته المجموعة الكاملة للتمر التى يدور بها فى الشوارع وهذا وصف للتمر كما سجلتها يومذاك.

التمر الأولى:

يظهر الفقى التقليدى على مسرح الأراجوز، ويطلب من الأراجوز أن يكف عن الصباح والتهليل واحداث الجلبة التى كان آخذاً بسبيلها، نظراً لأن الفقى عنده أولاد، وهم مشغولون جميعاً بمراجعة الدروس. يرفض الأراجوز هذا الطلب الذى يعتبره سمجاً، ويوضح للفقى أنه هو الآخر عنده فرح، وليس من المعقول أن يوقف الفرع من أجل سواد عيون الفقى وأولاده. الفقى يطلب من الأراجوز «هد» الفرع، والأراجوز يرفض المرة بعد المرة، ثم يلجأ إلى العصا المشهورة لاقناع الفقى بسخافة طلبه.

التمر الثانية:

يطلب الأراجوز الزواج، وتعمده الخاطبة بعروس بيضاء كالفحل، وينتهي الأراجوز للزواج، وتزف اليه العروس، فحين يكشف عنها النقاب يتبين أنها سوداء كالفحم.

التمر الثالثة:

يظهر شحاذا يلبس ملابس افرنجية ممزقة، ولكنه «طالع فيها» يسأل الأراجوز إحساناً قائلاً: «جيبيت مونى»^(١) فيتظاهر الأراجوز بالاستماع اليه، ويستدرجه إلى التقدم بمزيد من الطلبات مثل: أريد زيدا، وجينا، وفراخا، وأريد الطلبات كلها من محل جروبى. الأراجوز يطلب من الشحاذا أن يتقدم اليه، أن يقترب، أن يقترب أكثر، أكثر وأكثر، ثم يهمس فى أذنه فينيس مونى^(٢) وينهال عليه بالضرب.

التمر الرابعة:

يظهر شخص بربرى ويسأل عن الأراجوز، ويطلب اليه أن يبحث له عن عمل. يعطيه الأراجوز عملاً، ويطلب منه أن يعمل بواباً، يجلس البربرى بجوار البوابة لحراستها، ويريد الأراجوز فيما بعد أن يجتاز البوابة، فيمنعه البربرى، ويطرده، لأنه لا حق له فى الدخول إلى

(١) اعطنى نقوداً. (٢) مفيش فلوس.

البيت الذى هو حارسه، بصرف النظر عن أن الأراجوز - ولى نعمته - هو الذى يطلب الدخول، فالشغل شغل يترك الأراجوز البواب حتى ينام، ويحاول أن ينتزع منه عصاه المرة بعد المرة، وفى كل مرة يصحو البواب، ويضطر الأراجوز للهرب. أخيراً يفلح الأراجوز فى انتزاع العصا.

التمر الخامسة:

يظهر الأراجوز ومعه الكلب المدلل فوكس، يعرض عليه الأراجوز أصناف الطعام الفاجر: تأكل بطاطة؟ يرفض الكلب، تأكل لحم؟ يرفض الكلب، تأكل عظاماً؟ يرفض الكلب، وأخيراً يضيق صدر الكلب فيبهجم على الأراجوز ويعضه. والعصا فى هذه التمرة على البراعة فى التحريك.

التمر السادسة:

يظهر دكتور ليكشف على الأراجوز المريض، وبعد أن ينتهى الكشف يطلب الدكتور عشرين جنيهاً كأتماب. يتناوله الأراجوز بالعصا.

التمر السابعة:

يظهر الخواجة بيجو، ويعطى الأراجوز شنطة يحرسها له نظير مبلغ شهرى قدره ستون جنيهاً. ينام الأراجوز، بعد أن يغالب النوم مدة طويلة، ويأتى لص ويسرق المشنطة، فيضبطه الأراجوز ويمنعه المرة بعد المرة. فى النهاية ينجح اللص فى سرقة الشنطة.

التمر الثامنة:

يظهر شكوكو فى شخصية مغنى قبيح الصوت، يغنى مرة فيحتج عليه الأراجوز، ولكنه يمضى فى الغناء ولا يبالي. فى النهاية يضربه الأراجوز فيموت شكوكو، ولكن عفريته يظهر لأراجوز ويعذبه، ويحاول الأراجوز ضرب عفريته مراراً دون جدوى. ينصحه الرئيس بأن يخزق عينيه، كى يتخلص منه.

التمر التاسعة:

تظهر امرأة عاشقة، تحب الأراجوز، وترمى «جنتها» عليه. يتقبلها الأراجوز قبله طويلة، فتلد أراجوزاً صغيراً، يظهر مع أبيه الأراجوز الكبير، ويحييان الحضور ويدعوان لهم.

النمرة العاشرة:

زوجة الأراجوز مريوحة، وعليها عفريت، تتقدم لأراجوز بالطلبات غير المعقولة المعروفة فى هذه المناسبات والجديد فيها مع ذلك: جوز حمام نايلون...١٠٠

يرفض الأراجوز إجابة الطلبات، ينام، يظهر له العفريت فى المنام، وأسمه أبو سمره، يرتعد الأراجوز ويؤدى حركات الخوف التقليدية المعروفة فى الكوميديا الشعبية، وخاصة الكوميديا المرتجلة. يصحو فى الصباح، ويجيب الزوجة إلى جميع طلباتها غير المعقولة.

وتنتهز الزوجة فرصة أن الأراجوز قد اعترف بأنها مريوحة فعلاً فتسوق على زوجها الدلال بطرق متعددة. يضربها الأراجوز ويرمى عفشها فى الشارع.

النمرة الحادية عشرة:

حفل زواج به اثنان من الموسيقيين يتنازعان حول فتاة موصوفة بأنها جميلة، كل يريد أن يخطبها إلى نفسه، يعرض أمر الفتاة على الأراجوز، الذى يوافق على الزواج منها. يقام الفرج، وحين يزال النقاب عن وجه العروس تكون المفاجأة التقليدية، العروس شمطاء قبيحة، بالغة القبح.

النمرة الثانية عشرة:

مشهد ولادة، امرأة على وشك الوضع، والداية تساعد، وتردد الأدعية التقليدية.

يفارج الفرج، يامعلى الدرج، يامساعد الكتكوت حتى من البيضة خرج.

الأراجوز يعرض مساعداته، ويردد هذه إلهاميات هو أيضاً، ثم يتقدم بعرض عملى لمساعدة الطفل على الخروج هو «منشار» كبير يريد أن يشق به البطن ويخرج المولود!

النمرة الثالثة عشرة:

زوجة الأراجوز تتهمه بأنه يحب امرأة أخرى. الأراجوز يؤكد، ويقسم ويصمم على أن هذا غير صحيح.

أخيراً، يفقد صبره، فيضرب الزوجة حتى تموت «ترقى دمية بلا حراك على حافة الساتر». الأراجوز يبذل جهوداً متصلة «لايقاظها» يقول لها: اجيب لك مهلبية؟ اجيب لك أرز بلبن... الخ... ثم يجرب أن يثير فزعها حتى تصحو فيستخدم أصوات تخويف مختلفة:

قطار، طيارة... الخ.

أخيراً يسلم بأنها ماتت، وتوضع فى نعش، ويأخذها الحانوتى إلى القبر مع نشيد: لا اله إلا الله. وفى مشهد الموت يقيم الفنان مفارقة حادة بين حيوية الزوجة الدمية، وجمودها مع الموت، ويبدو الموت هنا حقيقياً، وتبدو حيوية الزوجة الدمية حقيقية ومقنعة بالمقارنة المتأخرة بجمودها فى مشهد الموت.



يذكر الأستاذ "سعد الخادم" فى الأراجوز فى كتابه: «الدمى المتحركة عند العرب»، فيقرر أن فصوله تشبه إلى حد بعيد فصول خيال الظل العثماني «قره قوز» من حيث تضارب الشخصيات بالعصى فى كل منهما، ومن حيث استخدام الفصول المضحكة، والقوافى الطريفة ومن حيث التعليق بصورة هزلية على أحداث البلاد. ويضيف الأستاذ الخادم رأياً أورده المؤلف الفرنسى "كوبان" فى كتاب له اسمه: «درع أوروبا» تحدث فيه عن الأراجوز فى مصر، وكيف أنه قليل الإلتشار فى القرى والمدن، وذلك لانصراف الأهالى عن جميع ما يصور الآدميين، ولا سيما الدمى. ثم يقرر الأستاذ الخادم أن الأراجوز قد ورث قبيل الحرب العالمية الأولى بعضاً من تراث خيال الظل، بعد تدهور هذا الفن الأخير، وأعاد تفصيل بعض الأدوار بما يتناسب مع دمي الأراجوز، فأخذت المسرحيات صفة الغلط فى تقديم الطرائف الخارجية، أو التقليد الهزلى لشخصيات المشاهير من المطربين والراقصات، أو مسح أغاني المغنيين.

كما قدم الأراجوز بعضاً من القصص الشعبى، إلى جوار اشارات إلى بطولات شعبية مثل أدهم الشرقاوى أو حكايات مثيرة مثل ربا وسكينة، وإن طبع الجميع بطابع الفكاهة والمرح. ثم ختم المؤلف كلامه بقوله: «ويبدو أن الأراجوز^(١) ظل منتشرًا لفترة متأخرة، حيث كانت له أدوار كاملة أوردها الكاتب "سوسى" فى دراسة نشرها عام ١٩٣٧، نذكر منها الدور الآتى الذى قد يكون له شبه ببعض أدوار الأراجوز المصرى»

وهنا يورد المؤلف نصاً كاملاً لأحد فصول مسرح «القرة قوز» اسمه: «الحمام»، مثبتاً بالدارجة السورية، لأن أحداث الفصل تدور فى ذلك البلد. وشخصيتا الفصل الرئيسيتان هما: عيواظ، وقرة قوز، وهما الشخصيتان الرئيسيتان ذاتهما اللتان نجدهما فى فصول القرة قوز التركى، وبين الشخصيتين فى فصل الحمام ما بين شخصيتى القرة قوز التركى من علاقة كوميدية مبشهاً التناقض بين التفوق العقلى النسبى الذى يتمتع به عيواظ، «وكذلك التهذب النسبى» وبين غباء قرة قوز الواضح، وقلة تبصره، وخشونة تصرفاته، مما يجعله دائماً ضحية للاعتداء من قبل الغير، بعد أن يقع فى ورطة وراء ورطة.

(١) واضح أن الإشارة هنا للقرة قوز، خيال الظل التركى، وليس لأراجوز المصرى.

وفى فصل: الحمام، يتقدم كل من عيواظ وقرة قوز لاستئجار حمام عام، بغية ادارته والكسب من وراء هذه الإدارة. ويكتشفان انهما وقعا فى مطب، فالحمام سبق أن استأجره ثلاثة أو أربعة أو خمسة من الناس على التوالى وجهزه كل منهم وأنفق عليه، ثم لم يبق فيه إلا أياماً قليلة، كان يولى بعدها هارباً تاركاً وراءه كل شىء.

ولكن الإثنين يمضيان مع ذلك فى عملية الاستئجار، وتتم لهما الصفقة، وهنا تبدأ المصائب، ومعظمها يقع على رأس قرة قوز. فهو أحق، يتشاجر بلا سبب مع صبي الحمام، ويصطدم بأناس من ساكنى الحمام «من العهد السابق» فيضربونه ويطردهونه، وحين يطردهم بعد ذلك، عقب نصيحة من عيواظ، يدخل أحدهم خلصة ويتظاهر بأنه جنى، ويأخذ فى تخويف قرة قوز.

يلى ذلك مشهد العفريت والخائف من العفريت، المشهور فى المسرح الشعبى عامة، حيث يحاول قرة قوز أن يظهر بمظهر الثابت الجنان بينما فرائصه ترتعد. ثم يدخل العامل المكلف بالنظافة، فيجرب بينه وبين قرة قوز الحوار التقليدى بين شخص غبى لا يريد أن يفهم وبين قرة قوز النافذ الصبر، وينتهى الحوار باستخدام قرة قوز للعصا ضد الغبى.

ويتكرر الحوار فى جوهره بين قرة قوز وقريطم، أحد عملاء الحمام فى عهده الجديد، الذى يأتى ليسأل إن كان بالحمام محل أدب، فيستخدم كلمات: بركة، وأديخانة، ومستراح، وخارج، وبيت ماء، كى يفهم قرة قوز ما يريد، كل هذا وقرة قوز لا يفهم، فاذا ذكر قرطم أخيراً كلمة ششمة فهم قرة قوز المقصود، واحتج على اضاعة قرطم لوقته، فضربه بالعصا.

ثم يطرأ على الحمام جماعة من الأعراب، جاءوا كما هو واضح - بتأمر مع شخص اسمه المدلل «وهو الذى يتظاهر بأنه جنى» لإرهاب عيواظ وقرة قوز، فهم يغنون ويحفزون الجياد للهبوم فما أن ينتهى عيواظ وقرة قوز من مهمما - بعد لاي - حتى تدخل البلاته، وهى عجوز صماء مشاكسة، يحييها قرة قوز تحية المساء فتتهمة من فورها بأنه يغازلها، وهى العجوز فى سن جدته. ويقوم بينهما تبادل شتائم وشجار، فتفقأ العجوز إحدى عيني قرة قوز، وتجيئ عجوز أخرى فتهدد قرة قوز لا شتباها فى أنه أجر الديوان الشمالى من الحمام للعجوز الأولى ثم تتنازع العجوزان على الديوان ويتدخل قرة قوز فى الشجار، فيناله من الضرب ما يوقعه على الأرض.

وينتهى الفصل وقرة قوز يضرب صاحبه ويقول له: سلم الحمام لاصحابه، وهل كان قرة قوز - فى أى وقت - صاحب حمامين؟

بين هذا الفصل وبين فصل الأراجوز المصرى بعض نقاط الالتقاء، خاصة فى المشاهد التى يخاطب فيها قرة قوز كلاً من عامل النظافة الغبى، وقريطم الزبون، الذى يحتمل أن يكون من النوع «الملاوح» الذى يتغابى كى يغيظ المتحدث إليه، أو هو غبى فعلاً.

هذان المشهدان، وما ينتهيان به من ضرب قرة قوز لحصيه، نجد لهما نظراء فى مسرح

الأراجوز المصرى. والفكاهة الغليظة حيناً والرقيقة حيناً آخر التى تجدها فى مشهد قرطم فى بيت إلاب، حيث يرجو ويتوسل، ثم يصر على أن يدخل معه قرة قوز بيت الراحة «ليؤنسه»، بينما عيواظ يلح على أن يتحدث قرة قوز إليه هو فتحدث بليلة مضحكة عند قرة قوز بازاء هذا الجذب من جهتين - هذا المشهد له أيضاً ما يقرب منه فى الأراجوز المصرى.

كذلك يمكن القول أن بعض الشخصيات مثل: البلاته العجوز، والأم الطيبة لها أقارب فى مسرح الأراجوز. غير أن نقاط الخلاف بين فصل الحمام السورى، والأراجوز المصرى ربما تكون أوضح من نقاط الالتقاء. هناك أولاً هذه العلاقة الثنائية بين قرة قوز وعيواظ فى الفصل السورى، فإنها لا توجد فى الأراجوز المصرى.

الأراجوز فى مصر هو ملك المسرح بلا منازع، هو وحده الذى يضحك ويسخر، ويقرب ويضرب، وهو وحده يمثل المجتمع، وهو أذكى من جميع الشخصيات لا يخذعه أحد أو يتغلب عليه إلا مؤقتاً، فله دائماً النصر الأخير. فاذا قارناه بزميله فى النص السورى، وجدناه أكثر فكاهة وذكاء، وأكثر تهذيباً بكثير.

إن الأراجوز المصرى ينتسب إلى نوع راق من أنواع المضحكين، هو المضحك الذكى الساخر، المعلق، الذى يتأمل غباء الناس من حوله فى مزاج من العطف والحزن والرغبة فى الإصلاح، هو أقرب إلى المهرج «الإنسان».

أما قرة قوز فهو ينتمى إلى فصيلة أخرى، تتسم بالخشونة، وغلظ القلب والتهريج الغليظ. والواقع أن الفصل السورى عامة هو أقرب إلى كوميدى خيال الظل كما يعرفها ابن دانيال فى بابتي: طيف الخيال وعجيب وغريب، منه إلى كوميدى الأراجوز.

وهنا نجد العلاقة الثنائية ذاتها التى نجدها فى طيف الخيال بين طيف الخيال والأمير وصال، كما نجد معرض الشخصيات الغريبة والفكاهة الزاعقة القائمة على غلظ الحس والضوضاء.

والى جوار هذا يلتقى الفصل السورى التقاء واضحاً بالفصول المضحكة التى عرضها الفنان السورى جورج دخول على مسارح مصر فى العقدين الأول والثانى من هذا القرن باسم الفصول المرجلة.

ففى هذه الفصول يقوم كامل الأصل، وهو الشخصية التى ابتدعها جورج دخول، بلون من التهريج به ملامح واضحة من تهريج قرة قوز، كما أنه يرتبط مع شخصية أخرى فى الفصول بعلاقة تلازم و«نقار» تشبه علاقة قرة قوز بعيواظ، ذلك أن كامل الأصل هو دائماً خادم فى فصول جورج دخول، وله دائماً معلم يتبادل وإياه الكلام الجارح، أو الخارج أو المضحك... الخ.

وعلاوة على هذا، فإن دقائق التكنيك فى الفصل السورى - المواقف، ووسائل استنباط

الضحك، والنمر، كلها نجدها بتفاصيلها فى فصول جورج دخول مثال ذلك ما يعرف باسم «غمة التطويل» فى المسرح المرحلي، التى تقوم على أساس سوء فهم، طبيعى أو متعمد بين شخصيتين نجدها فى الفصل السورى فى المشهدين اللذين يقدمان بين قرة قوز من جهة، وعامل النظافة، وقريطم - على التوالى - من جهة أخرى. وغمة العفريت وما يقوم به من تخويف للمهرج «هنا قرة قوز» نجدها فى فصول جورج دخول... وهكذا.

والرأى عندى أن جورج دخول قد أفاد من فصول قرة قوز السورى، فى خلق فصوله المضحكة المرحلية، بعد أن حول التمثيل من الأداء بالدمى إلى الأداء عن طريق البشر.

وبهذا يكون فن خيال الظل قد عرف طريقة أخيراً إلى المسرح البشرى، بوساطة هذا الجسر الهام الذى أقامه الفنان السورى المتواضع بين كوميديا خيال الظل والكوميديا المعاصرة التى كان كل من نجيب الريحاني وديع خيرى من جهة، وعلي الكسار من جهة ثانية يتقنون عنها.

ولكن هذا حديث سنفصله فى فصول تالية.



ترك فن الأراجوز أثراً واضحاً على الكوميديا المصرية كان أبرز مظهر له هو تحول الأراجوز من دمية إلى شخصية إنسانية. حدث هذا حين اكتشف "على الكسار" شخصية عثمان عبد الباسط، ممثل الشعب الخفيف الظل، الطيب القلب، الطويل اللسان، الذى يقول الحق دائماً وأجره على الله.

وشخصية عثمان عبد الباسط - لو دققنا النظر - هى الأراجوز وقد طلى وجهه باللون الأسود، وخرج من أسر فنان بشرى يحركه إلى نطاق أرحب - نسبياً - هو نطاق فنان يحرك نفسه. ولكنه يحركها فى حدود واضحة لا يتعداها، هى الحدود المادية والنفسية التى أجمعتها آنفاً.

إن عثمان عبد الباسط شخصية غطية لا تتطور كثيراً، كل ما هنالك أن قدرتها على الحركة أكبر، لأنها تركت حدود المسرح الصغير، واستغنت عن المحرك الذى لا غنى عنه كى يظل باقياً ذلك الإبهام الذى يسعى إليه مسرح الأراجوز بأن الدمية هى إنسان.

وقد حدث انسلاخ طريف وواضح أراجوز البشرى من الأراجوز الدمية فى حالة الفنان "محمود شكوكو"، الذى كان يلقى مونولوجاته الفكاهية وهو مرتد طرطور الأراجوز، وكان يعتمد على إعطاء نفسه الرخصة ذاتها للتعليق على الناس والتندر بهم التى هى من امتيازات الأراجوز الدمية. ثم اقترب شكوكو خطوة أخرى من فن الأراجوز حين أنشأ فرقة للأراجوز حدثت فيها أكثر من مقابلة طريفة بين الأراجوز الدمية والأراجوز البشرى.

وقد منحت شخصية الأراجوز الفنان^(١) شكوكو شعبية واسعة وصلت إلى حد أن التماثيل كانت تصنع له، وتباع على نطاق واسع فى الأسواق الشعبية وعلى عربات اليد. كذلك كانت أغطية الرأس تصنع على غرار طرطور الأراجوز وتباع باسم محمود شكوكو. وهذا كله يدل على مدى الأثر البعيد الذى تركته شخصية الأراجوز فى الوجدان الشعبى، وفى المفهوم الشعبى للكوميديا. وفى السنوات الأخيرة تسرب الأراجوز مرة أخرى إلى الكوميديا المسرحية البشرية، عن طريق الأدوار التى يؤديها الفنان "عبد المنعم مديبولي".

وقد أخذ عبد المنعم من الأراجوز الدمية، مكره الشعبى وسلطة لسانه، وتصلب تعبيرات وجهه، كما استبقى صوته ذا الفحيح، وحيه للمرح، ثم ضعفه الدائم أمام النسوان وميله إلى التهريج بالكلمة والحركة والفعل اللازدي، كان تمتد يده - وهو شبه عاجز عن منعها - إلى جسد امرأة حلوة المرة بعد المرة، لا يردها زجر، أو حتى ضرب.

لكن عبد المنعم لم يسجن نفسه فى شخصية الأراجوز كما فعل شكوكو، ولم يلبس قناعاً بشرياً أسود اللون يضعه على وجه الأراجوز كما فعل الكسار وإنما هو استعان بروح الأراجوز وملامحه الثابتة وبعض تصرفاته، ليضفى طابعاً شعبياً على أدوار متعددة قام بتمثيلها فى حياته المسرحية الطويلة: أدوار تتقلب بين عديد من الشخصيات: ابن البلد والمدرس الريفى وزير النساء والصحفى... ونأظر المدرسة إلى آخره.

وكان أمتع ما قدمه عبد المنعم مديبولي من التمثيل القائم على فن الأراجوز خاصة، وفن الكوميديا الشعبية عامة، دور فنان المسرح الجوال، المتشرد، المفلس الأستاذ عنبر، فى مسرحية: «هالو شلبى»، التى قدمتها فرقة الفنانين المتحدين عام ١٩٧١.

فى هذا الدور أوضح عبد المنعم كم أن فنه موصول بتقاليد الكوميديا الشعبية الضاربة فى القدم، فهو يلجأ هنا إلى المكر الشعبى المعروف عن الأراجوز كما يلجأ إلى حيل المهرج الشعبى المألوفة من تمص لشخصيات الغير، إلى الرطانة المضحكة حين ينتحل شخصية لورد انجليزى^(٢)، إلى الكذب الصفيق، إلى المغالطة المضحكة، إلى التطويل ومط الكلام بغية التمولي وتغطية الحقائق، فيقدم لنا عرضاً لا ينسى للمهرج الشعبى القادر المستند فى رسوخ إلى التراث. ثم لا يستخدم هذه الحيل الفنية للإضحاك وحده، بل يتخذها أدوات لتصوير حال فنان المسرح المفلس الذى يعيش بلا سند - تحت رحمة كل من يعده بمال يقدم به فنه. لا يدرى إن كان يحصل على الأكله التالية أم يواصل المسغبة. بل لا يضمن أن يقدم فنه أصلاً، حتى ولو رضى بأن يجوع.

وهذا هو دور المهرج التقليدى على امتداد رقعة الكوميديا الشعبية، فى مصر وفى العالم.

(١) بل أن شكوكو قد أصبح هو نفسه واحدة من دمي مسرح الأراجوز كما تقدم.

(٢) سنلتقى فى الفصلين الثالث والرابع من هذا الكتاب بشخصية السائح الانجليزى، التى أصبحت تقليدية فى تراث الكوميديا الشعبية المصرية منذ أن استخدمها مسرح الاقراخ والموالد فى أوائل القرن الماضى.

ومن الدقائق الأولى لظهور عبد المنعم مديولى على المسرح نتبين فيه فن الأراجوز، ومن ورائه فن الكسار وقد أضيفت إليهما لمسات إنسانية رطبت من جفاف الضحك اللاهى، وبللته بقطرات من العطف على مصائر الناس.



الفصل الثالث

مسرح الأسواق والشوارع والأفراح

في طفولتى بمدينة إسماعيلية كنت أشاهد وأمارس بعض التقاليد الشعبية ذات الصلة بالظاهرة بفن المسرح وفن عروض الشوارع على وجه الخصوص. كان الأولاد الصغار يغنون - وأغنى معهم - أغاني غريبة لرمضان لم أسمعها فى مكان آخر من بعد. وكان أهم سمات هذه الأغاني أنها تجسد رمضان شخصاً حياً، له أم تحنو عليه، وله تاريخ حياة واضح، فهو يبدأ صغيراً فى حاجة إلى رعاية أمه، وتخاطبها واحدة من الأغنيات هكذا، مسدية إليها النص:

يا أم رمضان قومي اتسحري
بالجينة الحلوم والعيش الطرى

فإذا ما نما رمضان شيئاً ما، وقوى عوده كنا نغنى له فرحين فخورين:

يا رمضان يا صحن نحاس
يا مسح فى بلاد الناس

ثم تفترض الأغنيات - إذ تتقدم أيام الشهر - أن رمضان لابد أن يصيبه المرض، وتعلوه مظاهر الإهمال:

رمضان ماله اليوم رابط رأسه

وأخيراً يتجه رمضان المجسد هذا إلى النهاية المحتومة، فيصبح الأولاد فى الشوارع فى بهجة ظاهرة، وشيء من الشماتة أيضاً:

يارمضان يا قلقيلة

ما عدش فيك إلا الليلة

وحين يصاب القمر بالخسوف، كنا نخرج ومع كل طفل منا ما يستطيع الحصول عليه من أوان كالحلل والأطباق النحاسية والصنائع، وتأخذ نقرع هذه «الآلات الموسيقية» بشدة متزايدة ونحن نغنى:

يابنات الحور سيبوا القمر^(١)

وكان القرع يتزايد كلما زاد زحف الظلام على نور القمر، حتى إذا اختفى هذا النور تماماً، عدت هذه لحظة مباركة، الدعاء فيها إلى الله مستجاب لا محالة، ولذا ذاك كنا نغنى أغنية أخرى:

يارب تبت ورتتنا

على شجرتنا ...

واحنا لسه صفار

يارب حنن على أبونا

وافتح له الباب

هذه الرؤية التجسيدية لرمضان، التي تقدمه لنا إنساناً له مصير قابل للتحول، وهذا التصوير لخسوف القمر والقصة التي نسجها الشعب حول هذا الخسوف هي في أساسها رؤية درامية. وتمثيل هذه الرؤية في الشوارع على شكل أغنيات يلقيها الأطفال^(٢) مجتمعين أو متفرقين يجعل هذه الأغنيات جزءاً صغيراً طبعاً من عروض الشوارع المختلفة التي تعرفها بلادنا من قرون عديدة، والتي يرجع أقدم ما تسجل المصادر التاريخية منها إلى بداية القرن

(١) الظاهر أن هذه الظاهرة الفولكلورية معروفة في أماكن أخرى من مصر. فقد نشرت «الأهرام» نبأ عن مسرحية قدمها التلفزيون عام ١٩٧٠ حول ظاهرة «خنقة القمر» وأوردت النبأ كلمات الأغنية المصاحبة على هذا النحو:

يابنات الحور	خلوا القمر يدور
يابنات الجنة	خلوا القمر يتهنى
ياسيدنا ياعمر	فك خنقة القمر
ياسيدنا يابلال	فك خنقة الهلال

(٢) وصف الأستاذ أحمد حسين، المحامي والسياسي المعروف، في مذكراته بآخر ساعة «٣٠ ديسمبر ١٩٧٠» واحدة من التمثيلات الشعبية الشوارعية على هذا النحو:

أما أولى هذه الصور التي تشغل وأسى وتأبى إلا إن ابادر بتسجيلها مصورة ذلك الرجل المجلوب الذي كان شيئاً معماً يسك سيف خشبي ويحمل زماره ينفخ فيها فتتجمع حوله نحن القلمان فيهدف قينا ونحن نردد من خلفه: ياعزيز كبه تأخذ الانجليز الله حى عباس جى... وكان عباس المخلوع يمثل في نفوس المصريين أن ذلك أملاً حياً في خلاص مصر من رقة الانجليز وكان الشيخ المجلوب يمثل معنا نحن الأطفال صورة معركة، فيسمع لنا بالهجوم عليه حتى إذا نفخ في زمارته فيتمين علينا جميعاً أن تقع صرعى على الأرض يرمز بذلك إلى انتصار قوة الحق على الباطل ثم يستأنف مسيرته في دوبر الحى وأزقته ونحن نصيح وراءه ياعزيز كبه تأخذ الانجليز

التاسع عشر.

ومن هذه العروض الشوارعية ما لا يزال قائماً حتى اليوم، مثل زفة الأخرس التي تقام أواخر شهر شعبان من كل عام في مدينة الإسكندرية، ويشترك فيها جمع من الناس يؤدون عن طريق التمثيل الصامت كل مظاهر الاحتفال بزفاف شاب من الشبان. ويطوف المشتركون في الاحتفال على شكل موكب يمرون به على الدور والمقاهى، فيحييهم الناس تحيات صامتة أيضاً، حتى ينتهى الموكب إلى نهايته المحددة.

ومن هذه العروض الشوارعية أيضاً العروض التي يقدمها القرداتية، والحاوى، وهذه كانت تصحبها مظاهر تمثيلية طريفة، لا تزال بقاياها تشاهد حتى الآن.

ويصف "ادوارد لين" في كتابه المعروف بعض هذه العروض بقوله: يتبارز القرداتى مع قرده بالعصى، ويلبسه ملابس عجيبة، وكثيراً ما يلبسه ملابس العروس أو المرأة المحجبة، ويضعه على ظهر حمار ويستعرضه أمام حلقة المتفرجين، بينما يتقدم هو الموكب وهو يعزف على الطمبور. وللقرداتى حمار أيضاً، يطلب إليه أن يختار من بين الموجودات أجمل بنت كى تصبح عروساً له، فيمد الحمار أنفه إلى وجه الفتاة، فيضح الناس بالضحك ويبتهجرون وبينهم الفتاة.

أما الحاوى فيصف لنا بعضاً من ألعابه تفصيلاً. وأهمها بالنسبة لنا تلك التي يشارك فيها النظارة مشاركة فعلية. وهذه أحداها:

يطلب الحاوى من أحد المتفرجين خاتماً، ثم يضعه في صندوق صغير وينفخ في زمارته ويقول: ياعفرى، بدل الخاتم. ويفتح الصندوق فاذا به خاتم مغاير تماماً للخاتم الأول. ثم يغلّق الصندوق مرة ثانية، ويرمز ويفتح الصندوق فاذا بالخاتم الأول عاد إليه. ويغلّق الحاوى الصندوق للمرة الثالثة ويرمز ثم يفتحه فاذا في الصندوق كتلة من الفضة بلا شكل، وإذا ذاك يعلن أن الخاتم قد انصهر واتخذ الشكل الحالي، ويقدم الفضة لصاحب الخاتم. ولكن الرجل يصصر على أن يعاد إليه خاتمه ولا شيء آخر، فيطلب الحاوى «خمس أو عشرة فضة» ثمناً لاعادة الخاتم. وما أن يحصل عليها ويصر: توت حاوى، بعد غلق الصندوق، حتى يعود الخاتم الأصلي فيعطيه لصاحبه.

وللحاوى مساعدون^(١) يعاونونه على تقديم الألعاب يذكر لين انه رأى مع الحاوى ولدين

(١) شاهدت في الإسماعيلية في أواسط العشرينات عرضاً لقن الحاوى، كان المساعد فيه بنت في أوائل العقد الثانى من عمرها. كانت تغنى مع الحاوى أغنية لازالت أذكر سطورها الأولى.

البنت البيضة قالت لابهوا جوزنى بابا لاطلع طفشانها!

وكان الحارى يستخدم هذه البنت لقيمتها البصرية (كان بها مسحة من الجمال) ولتجسيد الإيحاءات الجنسية التي تحملها الأغنية. =

له، وتعددت أساليبه وتنوع فنانه، وجعل المناسبات الدينية والقومية والاجتماعية مجال عمله الأكبر - وواصل - مع هذا - البقاء على مدار العام.

ولعل أكبر مظاهر هذا الفن المتجول شأن ما نجده في فن جماعة المحبطين، الذين حفظ لنا التاريخ نماذج من أعمالهم أقدمها يرجع إلى عام ١٨١٥، العام الذي شاهد فيه الرحالة الإيطالي "بلزوني" مسرحيتين قصيرتين قدمتا ضمن احتفال بالزواج أقيم في شبرا^(١).

وقد بدأ الاحتفال بالموسيقى والرقص التقليديين، ثم قام جمع من الفنانين بتمثيل المسرحية الأولى. وهي تدور حول رجل يريد أن يؤدي فريضة الحج، فهو يذهب إلى راعي إبل ويطلب إليه أن يحصل له على جمل مناسب يركبه إلى مكة. ويقرر الجمال أن يفش الحاج المنتظر، فيحول بينه وبين رؤية صاحب الجمل الذي قرر أن يبيعه له. ومن ثم يطلب في الجمل مبلغا أكبر مما طلب صاحبه، بينما يعطى صاحب الجمل مبلغا أقل بكثير مما دفع الشاري ويحتفظ بالفرق لنفسه طبعاً. ثم يدخل جمل مكون من رجلين تغطيا بالكسوة التقليدية، ويديا كما لو كانا جملاً حقيقياً على أهبة الرحيل إلى مكة. ويركب الحاج الجمل فيكتشف أنه ضعيف، قليل الهمة، فيرفض أن يقبله ويطلب أن تعاد إليه نقوده. ويقوم بين الحاج والجمال نزاع، ثم يتصادف أن يدخل صاحب الجمل، فيتبين هو والشاري أن الجمال لم يكتف بخداع الإثنين فيما يخص الثمن، بل احتفظ لنفسه بالجمال الأصلي وأعطى الشاري جملاً حقير الشأن. وتنتهي المسرحية بهرب الجمال بعد علة حامية.

ويقول بلزوني إن جمهور المتفرجين على المسرحية كان شديد إلهتاج بها، حتى بدا له أن شيئاً في العالم لا يمكن أن تعدل الفرحه به فرحة ذلك الجمهور بمسرحيته تلك، وذلك رغم بساطتها الظاهرة ويضيف بلزوني إن ما شاق ذلك الجمهور منها كان - على وجه الخصوص - التحذير الذي توجهه ضد الجمالين وأضرابهم.

وبعد هذا قدمت مسرحية قصيرة على سبيل الختام، أقرب ما تكون إلى الفصل المضحك. وفيها ظهر أحد أولاد البلد وهو يصطحب سائحا أجنبيا إلى بيته، مستضيفا إياه للطعام. وابن البلد فقير، ولكنه يريد أن يظهر بمظهر الغنى، فيأمر زوجته أن تذيب خروفاً من فوراً ليقدمه للضيف. وتنتظر الزوجة بالطاعة ثم لا تلبث أن تعود قائلة: إن قطيع الخراف كله قد فر هارباً، وإنها لو ذهبت تبحث عنه، فسيمضي وقت طويل... إذ ذاك يأمرها الزوج أن تذيب أربع دجاجات، ولكن الزوجة تدفع بأن الدجاج قد «هيج» كله، ولا تستطيع الإمساك به. ويأمرها الزوج بأن تذيب حماماً، ولكن الحمام قد ترك أعشاشه كلها. إذ ذاك لا يبقى إلا أن يقنع السائح باللبن الرائب وخبز الأذرة لأن هذا هو كل ما في البيت من مؤونة. ويضيف بلزوني إلى ما تقدم أن السائح كان يقوم بدور المهرج في المسرحية.

كان هذا في عام ١٨١٥، وبعد هذا بحوالي خمسة عشر عاماً، شاهد لين فن المحبطين

(١) راجع: «دراسات في المسرح والسينما العربيين». تأليف جيكوب لاندرو. ص ٥١ وما بعدها.

يمثلان معه الأدوار المطلوبين. يلبس أحدهما حية كبيرة على رأسه على شكل عمامة، ويضع حيتين حول عنقه - مثلاً. أو يلعب الولدان لعبة الطاوية التي تتحول إلى فطير مثلت يقدمه لهما الحاروي، فيصران على ألا يأكلها، إلا بالعسل، فسرعان ما يستخرج الحاروي العسل من ابريق يريه للمشاهدين أولاً وهو فارغ. ويلعب أحد الولدين لعبة الطاوية والحية مع الحاروي ويمثل دور المفزوع حين تتحول الطاوية إلى حيات، فيرميها على الأرض وهو «خائف»، ويصر على أن تعود إليه طاقيته.

ويورد لين العاباً أخرى اشترك فيها النظارة مع الحاروي. منها لعبة الأوراق البيضاء الصغيرة التي يقدفها الحاروي في طشت فتخرج منه وقد تلونت بألوان مختلفة. ثم يصب الحاروي ماء في الطشت ويضع فيه قطعة من التيل، ثم يوزع ما في الطشت من ماء على النظارة، فإذا هو شربات لذيذ الطعم.

وفي لعبة أخرى يتعري الحاروي إلا من سرواله، ويطلب إلى اثنين من المتفرجين أن يتقيده من اليدين والتقدمين معاً، ويضعاه في كيس. وحين يفعلان ذلك، يطلب من أحد الموجودين قرشاً، فيقال له: تحصل عليه إذا مددت يدك. فيخرج الحاروي يديه بسهولة - وقد تخلص من القيد - ويتناول القرش، فلما يخرج من الكيس بعد ذلك يجده النظارة لا يزال موثوق اليدين والرجلين ويعود الحاروي إلى الكيس من جديد، ثم يخرج وهو حر من كل قيد، ومعه صينييه صغيرة عليها أطباق بها مأكولات مختلفة، ويعطيها الحاروي للمتفرجين فيأكلون منها. وإذا كان الوقت ليلاً خرجت الأطباق محاطة بشموع صغيرة مشتعلة^(١)

واضح من نماذج الألعاب التي سجلها لين لفن القراء والحاروي، وما استطاعت ذاكرتي أن تحفظه حتى الآن من فن الحاروي، أن هذه الألعاب ليست مجرد عروض صماء تعرض على جمهور سلبى، بل أنها في الواقع جزء من فن تمثيلي متجول اتخذ الشوارع والميادين مسرحاً

= لكن ذلك الحاروي كان له أيضاً معاون صبي. كان يستخدمه في لعبة «الفطير المشلتت» التي يشير إليها لين. كان الحاروي يضع الثعبان على أنية ويقطعها بالكيس الجلدي الأسود التقليدي عند الحواء، ثم يرمز، ويطلب إلى الصبي أن يزقن بقوله: جيت يا أبيض؟ ويقطع الصبي، ويكشف الحاروي الغطاء، ولكن الثعبان لا يزال موجوداً. فيستعيذ بالله من شر العكوسات، ويطلب إلى الصبي أن يزقن من جديد: جيت يا أبيض. بعد أن يزمر: توت حاروي. وفي هذه المرة يتحول الثعبان إلى فطيرة مثلثة شبيهة بصب عليها الحاروي العسل. كما يصف لين تماماً. ونلاحظ هنا محاولة الحاروي أن يضيئ شيئاً من التشويق إلى عروضه، فيتعمد ألا ينتج التحول من الثعبان إلى الفطير من أول مرة. وكان من السهل عليه أن ينتج.

(١) لا يزال فن الحاروي يطوف الشوارع. وقد رأيت في شهر أكتوبر عام ١٩٧٠ تنوعاً طريفاً طراً على هذا الفن إذ تطوف شوارع الجيزة سيدة تعمل حارية، معها ثعبان وكلية اسمها فائزة وتعاونها سيدة أخرى. والسيدتان ترقعان المزهرة الرئيسية هي الكلية. وهي تقوم بالألعاب المعروفة عن القرد مع القرداني. في إحدى اللهيات تنام الكلية، ويفطى وجهها بالشاش ويطلب من أحد المتفرجين أن يتطوع بالاشتراك في اللعبة ويقول للكلية «قومي يا عروسة». ترفض الكلية مراراً، حتى تسمح الكلمة المتفق عليها. المتفرج هنا متفق عليه، واسمه الحرفي يعزق، وهو ابن الحاروية واسمه الحقيقي مجدى... ويلبس جلباباً وطربوشاً بلا خوص ويقوم بتمثيل دور الخائف حين يعرض عليه أن يمسك الثعبان.

فى احدى الحفلات التى أقامها "محمد على" لمناسبة ختان واحد من أنجبائه. وقد اشترك المحبظون فى الحفلة بمسرحية وصف لىن خطوطها الرئيسية وشخصياتها.

قال لىن: إن هؤلاء المحبطين يقدمون عروضهم فى حفلات الزواج والختان فى بيوت العظماء، كما أنهم يجذبون إليهم حلقات من المتفرجين حين يلعبون فى الأماكن العامة. وأضاف أنهم يعتمدون على النكات والحركات الخارجة، وإن الممثلين كلهم من الذكور، ما بين رجال وصبيان يقدمون الأدوار جميعا الرجالية منها والنسائية.

ثم وصف لىن المسرحية التى شاهدها، «هى تدور حول فلاح فقير اسمه عوض، تقول السجلات إن عليه ألف قرش لجباة الضرائب لم يدفع منها سوى خمسة فقط. ويسأل شيخ البلد الفلاح عوض: لماذا لم يدفع ما عليه؟ فيقول: إنه معدم لا يملك ما يدفعه. وإذا ذاك يأمر شيخ البلد بطرحه أرضاً وجلده نحو عشرين جلدة ثم يساق الى السجن. وتزوره زوجته فى السجن، فيطلب إليها أن تأخذ بيضاً وقليلاً من «الكشك والشعيرة» وتعطيها للكاتب القبطى المعلم حنا، وتطلب إليه أن يعمل على اخراج الفلاح من السجن.

وتأخذ الزوجة هذه الطلبات فى ثلاثة أسببته، وتمضى تسأل عن بيت المعلم حنا، فيقال لها: هذا هو جالس أمام البيت، وإذا ذاك ترجو الزوجة المعلم أن يقبل منها هداياها وأن يخرج لها زوجها. ويقبل الكاتب الهدايا، ويطلب إلى الزوجة أن تحصل على عشرين أو ثلاثين قرشا وتعطيها لشيخ البلد، وتعطى الزوجة شيخ البلد القروش وهى تقول صراحة: إقبل منى هذه الرشوة، وأخرج لى زوجى. ويقبل شيخ البلد الرشوة وينصحها بأن تتوجه إلى بيت الناظر. وتتكحل الزوجة، وتحنى يديها وقدميها، وتتوجه لبيت الناظر وترجوه فى الحاح أن يطلق سراح زوجها، وتبتسم له وهى تستعرض جمالها أمامه، وتوضح أنها ستقدم له من نفسها ما يكافئ خدماته. ويقبل الناظر العرض الشهى، وينحاز للزوج، ويعمل على تحريره من السجن.

ويبدو من وصف لىن للعرض أن المسرحية كانت على درجة لا بأس بها من التقدم الفنى. فهى تبدأ بعرض موسيقى واقعى يقدمه خمسة من الفنانين، اثنان منهم طبالان، والآخر عازف على المزمار، والرابع والخامس راقصتان. ثم يسأل ناظر الناحية عن دين الفلاح عوض، وهنا يقوم الموسيقيون والراقصتان بأدوار جديدة هى أدوار جماعة من الفلاحين، ويجيبون على سؤال الناظر.

ثم يأتى دور المعلم حنا، وواضح أنه كان يلبس ملابس خاصة بالدور فهو يظهر بالعمامة السوداء والملابس التقليدية للمسيحيين، ويضع فى حزامه محبرة كبيرة.

ويصف رحالة آخر، اسمه "وارنر" ما شاهده فى موسم ١٨٧٤ - ١٨٧٥، حين قضى الشتاء فى ذهبية، ورأى بحارة مصريين يثقلون فيما بينهم هزلية محلية، تصور عادات

العظماء، وكبار الموظفين فى اعطاء الرشوى وتلقيها.



وواضح مما تقدم من نماذج مسرحية أنه قد كان هناك طوال القرن التاسع عشر على الأقل^(١) دراما محلية^(٢) تماماً، خالية من المؤثرات الأجنبية التى أخذت تتعامل مع فن التمثيل فى مصر منذ بداية القرن التاسع عشر، وما لبثت أن أثرت تأثيراً بارزاً على حرفية هذا التمثيل، مما بدأ واضحاً منذ قيام مسرح يعقوب صنوع حتى الآن.

إن أولى المسرحيتين اللتين شاهدتهما بلزوى عام ١٨١٥ هى كوميدى انتقادية تنتزع موضوعها من الواقع الحى المحيط بالممثلين والنظارة، وترضى جمهورها بالامتاع والنصح معا، على عادة الفن الشعبى عندنا.

وهى تحوى شيئاً من التركيب الفنى يتمثل فى الظهور المفاجئ. لصاحب الجمل، والانتكشاف المزدوج الذى يتعرض له الجمال، وهو انكشاف يشير بدوره، إلى شىء من العمق فى هذه الشخصية، فهى ليست مسطحة مثل شخصيتى البائع والشارى وإنما لابد لها من قدرة على التمثيل والتحايل تستطيع بها أن تتعامل مع الرجلين كل بطريقة تجوز عليه.

أما مسرحية السائح، فانها فصل مضحك واضح، أشخاصة: السائح الأوروبى الذى يتصور مؤلف المسرحية أنه لا بد وأن يكون عبيطاً، ثم الزوج المتفاخر الساذج - مع ذلك - والزوجة الواسعة الحيلة التى تصمم حركاتها وتخطط لها حتى تنتهى الحوادث إلى النهاية التى تريدها. والذى يقارن هذا الفصل المضحك، بالفصول المضحكة التى أخذت مصر تعرفها منذ نهاية القرن الماضى وحتى عشرينات هذا القرن، يتبين بوضوح أن فصل السائح هذا نتاج محلى لا شك فيه.

وقد تعرضت فى كتابى: «الكوميدى المرجلة فى المسرح المصرى» لتحليل كثير من هذه

(١) يورد الدكتور محمد يوسف نجم، نقلاً عن رحالة ديمركى اسمه "كارستين نيبير" نبأ مسرحية مصرية شاهدها ذلك الرحالة عام ١٧٨٠، وأورد بعضاً من خطوط القصة فيها. راجع كتاب: المسرحية فى الأدب العربى الحديث.

(٢) يردى أن أضيف الزار إلى هذه الدراما المحلية. فإن طوقس الزار منذ بدايتها إلى النهاية تشكل ظاهرة مسرحية لا شك فيها. تبدأ مسرحية الزار بالمريوحة وهى تستفتى الشيخ- الوسيط بين الناس والجن- فى نوع العفريت الذى تلبسها. وتسأله أن يحدد شكله وجنسه وطلباته. ثم يأتى دور الحصول على هذه الطلبات وما يشير هذا من مشاكل أو مضايقات فى عالم البيت. وتحصل المريوحة على طلباتها. مع ذلك، ومن ثم يأتى المشهد الكبير فى المسرحية، مشهد المريوحة التى كانت فى السابق مضيقاً عليها أو مهملة، وقد ارتفعت فجأة إلى مقام الشخصية الرئيسية، وأصبحت محط الأنظار فى حفل كبير ارتدت له زياً خاصاً. ثم أخذت تزدى فيه رقصة تطهيره أو تخليصية، لا تنتهى إلا وقد استغفلت المريوحة طاقتها وتخلصت من همومها.

وهذا النوع من الدراما الطقوسية، له نظائر فى فن الهند المسرحى حيث تثلل قصص الإنتصار على عدو خارجى، أو على روح شريرة داخلية على شكل رقصات تصحبها موسيقى صاخبة ويلبس فيها الممثلون الملابس الناعمة اللوان، ويضعون الأقمعة ويغنون الوجوه وبعض الجسم بالدهون الملونة

الفصول. ويستطيع من شاء أن يرجع إلى الكتاب إذا أراد المقارنة. غير أنى أزمع أن أقارن هنا بين فصل السائح هذا وبين فصل مضحك شاهده "بروفر"^(١) فى القاهرة فى أوائل العشرينات، وهو يدور حول خادم مضحك يرتدى ملابس المهرج المرقعة ويخدم ضابطاً وقيم علاقة سرية مع زوجة مخدومة. ويحوى الفصل بعض النمر التهريجية التقليدية فى الكوميديا الشعبية ولكن يلتفت النظر فيه شخصية الأوروبى المتفاخر العبيط، الذى يرتدى ملابس الجنود الانجليز الحمراء الغامقة وهو يتعرض للضرب المتصل طول الفصل.

هنا صلة واضحة بين فصل السائح والفصل الذى شاهده بروفر وتمثل هذه الصلة فى الأوروبى العبيط ولكن الشخصيات فى فصل بروفر، قد تغيرت عن شخصيات الفصل المصرى، كما تغيرت العلاقات بينها. دخلت شخصيات أجنبية على رأسها الخادم المهرج، الذى يقيم العلاقات مع زوجة مخدومه. هذا الخادم وفد إلى البلاد مع الفرق الإيطالية. كما وفدت معه شخصية الزوجة الغزلة، والزوج المخدوم، والغنى المتفاخر وكلها من شخصيات الكوميديا دى لارتى^(٢).

غير أن هذا التحول فى شخصيات الفصل المضحك المصرى لم يتم دفعة واحدة، وإنما قطعت الكوميديا دى لارتى سنوات طويلة قبل أن تسيطر على الكوميديا المصرية. والدليل على هذا أن يعقوب صنوع، كما سنرى فى الفصل التالى يستخدم شخصية السائح الأجنبى على نحو كثير القرب من استخدام الفصل المصرى له. مما يدل على أن السنوات ما بين ١٨١٥، ١٨٧٠ (خمس وخمسين سنة متصلة) لم تغلغ فى اجراء تغيير ذى بال فى شخص الكوميديا الشعبية.

أما مسرحية الفلاح عوض، التى قدمها المحبظون أمام محمد على، فهى ناطقة بإنتمائها إلى البيئة التى أنتجتها. وهى فى تركيبها الفنى وطريقة صنع شخصياتها، لا تبين عن أثر فنى آخر غير المسرحية الظلية والأراجوزية، وكلاهما من فنون مصر المحلية. يظهر أثر المسرح الظلى والأراجوز فى مشهد طرح عوضين أرضاً واستغاثاته المضحكة بذيل حصان شيخ البلد، وبسروال زوجته وبمصبة رأسها... الخ. كما يظهر فى الأغراض العربية التى تبين عندها بعض الشخصيات، والاستجابات المباشرة التى تقدمها الشخصيات الأخرى رداً على هذه الأغراض: الرشوة تقدم بصراحة وتقبل بصراحة. وعرض الزوجة جسدها يتم بلا نضال ويقبل بلا حرج من جانب الناظر. ونتائج عروض الرشوة المالية والجسدية مباشرة وآلية معاً.

والضحك من الفلاح عوض - المجنى عليه - وإظهاره بمظهر مغفل القرية هو أيضاً بعض من ضحك الأراجوز، الذى يتسم أحياناً بفقدان الضمير فقداناً تاماً.

ومع هذا التبسيط الظاهر - بل بفضل هذا التبسيط تنطلق الشكوى الموجهة والسخرية

(١) و(٢) راجع لاندو، ص ٧٢ - ٧٣.

الدفينة من الحكم والحكام من هذه المسرحية القصيرة كما ينطلق الصاروخ الموجه فمن وراء الضحك الظاهر تقول المسرحية: فى مصر تلك الأيام لا يحصل المرء على حريته إلا إذا فقد كل شىء؛ ماله وشرفه معاً.



لو تخيلنا داراً كبرى للملاهى يعمل على أرضها القراء، والحاوى ومسرح خيال الظل، ومسرح الأراجوز، والمحبظون، لاستطعنا أن نحيط بالطاقة التمثيلية الكبرى التى تمتع بها أهل بلدنا قروناً طويلة - أحياناً - وسنوات طويلة - أحياناً أخرى - قبل أن يفد المسرح البشرى الغربى إلى بلدنا على أيدي فرق أجنبية عديدة، ثم فى شكل فرق مصرية نبتت فى بلدنا، وأخرى عربية أتت لتزورنا من سوريا ولبنان.

ومن يزور اليوم سوق جامع الغناء بمراكش يجد هذه الصورة التى تتخيلها حقيقة واقعة. يجد مسرح الحلقة فى أشكال متعددة، ويجد مسرح الممثل الفرد، الذى يقوم وحده بجميع الأدوار، ويجد تمثيلاً عادياً يتعدد فيه المؤدى، ويشبه من قريب تمثيل المحبظين كما يجد العاباً مختلفة للحياة والمشعوذين، يشركون فيها الجمهور، ورقصاً شعبياً مخلوطاً بالأداء التمثيلى الفكاهى وغراً للبهلولانات وألعاباً أخرى تكون فيما بينها فن الحلقات - أو الحلقى - كما يقولون فى المغرب.

وهذا كله يدل على وجود دراما بشرية شعبية عرفت الأقطار العربية فى مصر والشمال الأفرى قبل أن يفد إليها المسرح البشرى الغربى بوقت طويل^(١).



(١) أحيل من شاء أن يستكمل النظر فى الأشكال المسرحية الشعبية التى عرفها وطننا العربى وخاصة فى المغرب الكبير إلى الدراسة المتعة والنفاذة التى قام بها الدكتور محمد عزيزة، الباحث الفرنسى، والتى ترجمها عن الفرنسية الدكتور رفيق الصبان، وألحق بها دراسة أخرى عن فكرة المسرح والطقوس الإسلامية وعن الإسلام والمسرح الشعبى، بقلم رشيد بشتنب. كتاب الهلال، إبريل، ١٩٧١

يدخل يعقوب صنوع

حينما جلس صنوع ليكتب المسرحيات التى اعتزم أن يؤسس بها «التيارات العربية»، لم يكن يستند، كما ظن هو نفسه، إلى تراث أوربا من موليير وشيردان وجولدوني وحسب، وإنما نراه تزود كذلك من نبع الكوميديا الشعبية المصرية، كما عرفها خيال الظل والأراجوز، وتمثيل الشوارع، بل أن مسرحياته لتظهر أيضا أنه قد قرأ ألف ليلة، وتأثر بها.

يظهر أثر فن الأراجوز واضحا فى النتفة المسرحية المسماة «السائح والحمار»^(١)، كما يظهر بشكل أوضح فى مسرحية «الضرتين» التى يمكن اعتبارها دورا من أدوار الأراجوز أدخل عليه صنوع بعضا من التطويل، والتطوير أيضا - ثم فى المسرحية المليئة بالفكاهة الأراجوزية: «أبو ريدة وكعب الخير».

«فى السائح والحمار»، يقوم الحمار بدور الأراجوز المصرى التقليدى: ابن بلد خفيف الظل، فصيح اللسان، حريص على أن يستخرج المنفعة لنفسه باظهار الشطارة دائما، يطاوع الغير - مؤقتا، ومهما اختلف رأيه معهم - مادام يتوسم الخير يأتيه منهم، حتى اذا ضمن لنفسه ذلك الخير، أطلق لسانه فيهم، وربما أطلق عصاه أيضا.

وأمام هذا الحمار - الأراجوز - شخصية أخرى من شخصيات مسرح الأراجوز، وهى شخصية الفقى الذى يتحدث باللسان الفصيح، فيغيبظ ابن البلد العادى، الذى لا يفهم اللسان

(١) المقصود هنا الحمار - بتشديد الميم - أى المكاري، أو صاحب الحمار.

الفصيح، والذي يسئ الظن بمن يتحدثون به، على اعتبار أنهم يريدون استغلاله - بطريقة أو بأخرى - بالتمويه بالغريب من الالفاظ.

وفى هذه الشخصية التقليدية، يدمج صنوع شخصية أراجوزية أخرى هى شخصية الخواجة، ويضاعف من كمية الفكاهة فيجعل هذا الخواجة سائحا انجليزيا مصمما على أن يتحدث بالفصحى رغم أنه لا يحسنها، ومن ثم يرتكب أخطاء مضحكة. ثم يستخدم صنوع حيلاً كوميدية معروفة مثل المفارقة، بأن يجعل الحمار يجر السائح أن يحدثه بالانجليزية لأنه لا يعرف «لسان الفقهاء» الذى يتكلمه. ومثل سوء التفاهم اللفظى حين يصر السائح على أن يستخدم «العربيتى» فيظن الحمار أن السائح يريد عربة يركبها ويشد إليها الحمار.

ثم يعمق صنوع سوء التفاهم حين يصرح صاحب الحمار للسائح أن حماره اسمه بلبل الصباح، فيروح السائح يفتش فى كتاب يحمله عن بلبل الصباح هذا، ثم يعلن فى انتصار: ها قد وجدته! كذلك يزيد صنوع من كم الفكاهة فى هذه النتفة المسرحية بأن يجعل الحمار يصور لنفسه - ولنا - منظر السائح الانجليزى وهو فى عربة يجرها حماره، ومعه الحمار ابن البلد، والموكب العجيب يخترق شارع الموسيقى، بينما الناس يسألون:

- الزفة دى جاية منين؟

ويرد الحمار: من قفا صاحبنا.

ولا ينهى صنوع مسرحيته القصيرة هذه، ولكن ما استخدمه فيها من شخصيات وحيل فكاهية، قد عرف طريقة إلى مسرحيات أخرى للكاتب. فشخصية الانجليزى الذى يتحدث بلسان مكسور يظنه هو فصيحا استخدمها صنوع فى مسرحية «الصدقة» حين جعل الخواجة نعيم، يتنكر فى شخص رجل أعمال انجليزى يعرف العربية الفصيحة بالطريقة ذاتها التى عرفها بها السائح، وذلك كى يختبر نعيم هذا - أو مستر هنجس - مدى اخلاص ابنة عمه له.

وشخصية المضحك الأراجوزى التى تظهر فى النتفة على شكل صاحب الحمار، تتكرر بصورة واضحة فى شخصية الملك، فى مسرحية «الضرتين»، وبصورة أوضح فى شخصية أبو ريدة وكعب الخير.

فى المسرحية الأولى: الضرتين، موقف تقليدى من مواقف مسرح الأراجوز: الرجل الحائر بين زوجتين، كل منهما تجذبه فى اتجاهها هى، حتى يضطر المسكين فى نهاية الأمر إلى القيام بإجراء عنيف، ضرب إحدى الزوجتين ضربا يفضى إلى الموت، أو الهرب منهما معاً، أو تطليقهما معاً، كما يحدث فى مسرحية صنوع. وتبدأ مسرحية الضرتين بموقف تقليدى فى مسرح الأراجوز: موقف الزوجة التى تشكو من ظلم زوجها لها. فرغم أنها فى رأى نفسها جميلة وخدم، وتقضى كل طلبات زوجها، إلا أنه - المذهول - يريد أن يتزوج عليها. مع أنه يكفها أن تتزوج وتضع الملاءة على رأسها وتسير فى الغورية لتشتري دراعين بفتة، حتى يلتفت الناس كلهم إليها ويقولوا: دى جارية بيضنة متخفية. ثم يودون لو وهبوا لها الدكاكين

كلها بما فيها، فى مقابل نظرة.

ثم يدخل الزوج، على استحياء، ليخبر زوجته أنه لم يأتها بمنافسة ولا زوجة، وإنما جاء لها ببننت طيبة «تبقى خدامة رجلىكى وانتى تفضلى ست البيت».

وحين تأتى الزوجة الجديدة وتتفرد بها ضرتها، يقوم موقف معتاد فى الكوميديا الشعبية: موقف «التقار» بين ضرتين، إحداهما القديمة - قليلة المزاي بالنسبة للجديدة القادمة - فهى أكبر سناً، وأقل ملاحظة، وهى فى مسرحية صنوع بلا أولاد، بعد أن مات من أنجبتهن. فضلاً عن أن عشرة خمس عشرة سنة قد أورثت زوجها المال منها. أما الجديدة القادمة فهى رمز الهناء المختبىء الموعود.

وفى «التقار» تتقاذف الزوجتان بالأوصاف. القديمة تعير الجديدة بأنها لن تكون أكثر من خادمة، والجديدة تنادى ضرتها بـ «يا أمى»، لتعيبها بكبر سنها.

ثم يحتال صنوع ليجمع بين الزوج وزوجته، القديمة والجديدة، وأخى الزوجة الجديدة فى مشهد واحد يطلب المجتمعون خلاله إلى الزوجة القديمة أن تشارك فى البهجة بالغناء، فإذا وافقتهم وغنت عيروها بصوتها «البشع»، فردت هى بأن أختا ضرتها هو صاحب الصوت البشع. وهنا يتطور المشهد إلى موقف أراجوزى واضح. فمن تقاليد مسرح الأراجوز التهكم من المغنى صاحب الصوت القبيح الذى يعتقد بأن صوته جميل، وينطلق فى الغناء فيتناوله لسان الأراجوز بالتقريع، وعصاه بالضرب.

وفى هذه المسرحية يتطور التقريع إلى خناقة بين صاحبة الزوجة القديمة، وبين بعجر، أخى الزوجة الجديدة، لا تلبث أن تشترك فيها الزوجة الجديدة. ويقوم الزوج بدور المخلص، فيناله أكثر من الجزاء التقليدى للمخلص. لا يقتصر الأمر على تقطيع هدومه، بل تمضه صاحبة، وتهدهه فطومة - الزوجة الجديدة - بنتف لحيته، ثم تزايد صاحبة على فطومة بتهديد الزوج بخرق عينييه «وتخريق عيني الأراجوز هو أيضا من تقاليد المسرح الأراجوزى».

وفى أثناء هذه المعركة الرباعية يدور فاصل من الردح الشعبى الأصلى. الزوجة القديمة تصرخ: يادهوتى، دا سقطنى، فيقول لها بعجر وهل المعجوز مثلك تستطيع أن تحبل؟ وبعجر يستنجد بزوجة أخته، لأن صاحبة قد طيرت من رأسه انفاش الحشيش التى جذبها قبل الزيارة «لنوم السلطنة» وتنتهى المسرحية بمشهد الطلاق المزدوج، وينعم الزوج بالحرية لحظات، لا تلبث بعدها صاحبة أن تعود إليه وتقول:

صاحبة: ياملك، وحياة المرحوم محمود انك ما تكسرش بخاطرى، وحياة العيش والملح والخمسة عشر سنة اللى عشناهم سوا.

ملك: طيب، علشان خاطر عيون أسبانا دول اللى شرفونا الليلة برؤياهم رايح أردك.

وهكذا ينهى صنوع مسرحيته مخلصا كل إخلاص لتقاليد مسرح الأراجوز. فالأراجوز

شهم، ضعيف أمام دموع النساء، خاصة من تحدثه عن «العشرة» وضرورة صيانتها. لذلك يرد «ملك»، زوجته صابحة اليه. والأراجوز - بوصفه ممثلاً في مسرح شعبي - يهيمه أن يرضى جماهير النظارة، وهؤلاء دائماً في صف المظلوم والضعيف، وأميل في الغالب إلى طلب رد العدوان على صاحبة البيت «فضلاً عن أن هذا رأى المؤلف أيضاً».

لذلك يتوجه «الأراجوز» إلى «أسيادنا اللئى شرفونا» بالحديث ويعلن لهم انه قرر اعادة الزوجة إلى عصمته اكراماً لهم. وتنتهى المسرحية وقد رضى الجميع: الزوج وزوجته والنظارة والمؤلف. وأقول المؤلف، لأن صنوع فى هذه المسرحية لم يكن يقدم عرضاً أراجوزياً وحسب. إن المسرحية أراجوزية فى أساسها، فى الموقف الرئيسى منها - موقف الزوج بين زوجتين، ولكن صنوع يكسو هذه النواة بكساء واضح من كوميديا النقد الإجتماعى.

هو مثلاً يحاول - قدر ما تسمح به حدود هذه الكوميديا الأراجوزية - أن يعرض مشكلة الزوجة المخلصة المحبة لزوجها التى تفاجأ بضرة لها تدخل البيت - باسم الشرع - وتنازعها ملكية أكثر الناس قرباً منها وهى مضطرة - من بعد - أن تحسن لقاء هذه الضرة، ومدعوة من زوجها ومن الغير إلى أن تعيش معها على وفاق كأنما هما أختان. بل انها لا تملك حتى مجرد الاحتجاج، لان زوجها يستخدم حقاً مشروعا. إذ ذاك يقوم فى نفسها صراع بين مطالب قلبها وضرورة تأمين حياتها من جهة، وبين هذا المثل الأعلى الإجتماعى الذى يرسمه الزوج ومن لف لفه، ليهيئ لنفسه سبل العيشة الهنية فى عش به دجاجتان!

وفى سبيل عرض قضية الزوجة، يعطى صنوع لصاحبه فرصتين طويلتين لشرح وجهة نظرها عن طريق المونولوج. بل يجرى على لسانها كلمات تحمل أفكاراً جريئة: أما احنا يا نسا عبط اللئى بنأمن للرجال، والحق على أنا ما انبسطش وأنا صبية. يعنى الضبط نابنى منه ايد؟ هم الرجال يطمر فيهم؟

فهذه فكرة أوربية، غريبة على فكر المرأة الشرقية المضطهدة.

وهو يجعل صابحة تقول فى مكان آخر: آه يا خسارة، احنا يانسوان ما نقدرش نتجوز اتنين وإلا كنت أدخل على جوزى «ضر».

وهو يجعل الزوج يتهايم فى آخر المسرحية، وقد تخلص من زوجتيه معا، ليقول مبدأ الزوجة الوحيدة. أما يردى أنا لا بد انى اتدبق على بنت حلال ولا اتجوزشى عليها، لان انلى بده يجعل عيشته نكد يدخل على امرأته ضرة.

ثم يدخل صنوع الزوجة فى هذه اللحظة المناسبة، ويجعلها تستعطف وتتوجه إلى الشهامة الشعبية، فيعيد لها الزوج إلى عصمته، وينتصر المبدأ الذى دعا اليه المؤلف - مبدأ الدجاجة الواحدة فى العش الواحد، بينما يغنى الزوج فى آخر المسرحية:

أما اللئى بده يعيش فرحان ما يعملوش قلادة من النسوان.

وبهذا يطور صنوع «الدور الأراجوزى» بالتوسع فى عرض القضية التى يشملها الموقف الأساسى، ويادخال حيل فنية معروفة فى المسرح البشرى مثل المونولوج، ويحاول التعمق فى رسم الشخصيات ثم بالاستعانة بالأغنية أثناء المسرحية وفى نهايتها.

وتكون النتيجة: قيام الشكل الأول من أشكال كوميديا النقد الإجتماعى يؤديها البشر لأول مرة، بعد أن كانت تصاوير ابن دانيال وغيره من المخايلين تتولى عن البشر هذه النتيجة.



عل أن أوضح صور الفن الأراجوزى عند يعقوب صنوع ما نجده فى مسرحية أبو ريذة وكعب الخير. إن النقد الإجتماعى هنا قليل. إن قصة المسرحية هزيلة، لا تكاد تذكر، فهى تدور حول رغبة الأنسة بمبة، الثرية المترفة فى تزويج خادمها النوبى أبو ريذة، من الفتاة التى يذوب بها عشقاً، كعب الخير. ومبة حريصة على هذا الزواج لأنها تمز خادمها أبو ريذة، فهو يضحكها ويسليها على حد قولها. ومن جهة أخرى، تحاول الخاطبة مبروكة أن تزوج بمبة من التاجر الثرى الخواجة نخلة، فتبدى بمبة قنعا، وهى الراغبة.

وتنتهى المسرحية بالزواج المضاعف المشهور فى الكوميديات الغريبة، خاصة كوميديات عصر النهضة.

ولكن ما يلفت النظر فى هذه المسرحية ان قصة «زواج السادة» التى تنصدر المسرحية فى أعمال صنوع الأخرى: «بورصة مصر» و «الصادقة» و «الأميرة الإسكندرانية»، و «العليل»، تتراجع هنا إلى الخلف ويتصدر المسرح قصة أبو ريذة وكعب الخير، ومحاولة الأول الدائبة للتقرب إلى غزاله النافر، وإصرار هذا الغزال على النفور - لا عن قلبى - وإنما لأن الغيرة تأكل قلب كعب الخير، فهى تنهم المتقدم لخطبتها بأنه إنما يحب فتاة أخرى هى بخيتة.

وبهذا تأخذ المسرحية شكل عرض مسرحى تجعلنى طبيعة الكوميديا فيه اسميه أراجوزيا، يتمركز على المسرح، بينما يحيط به متفرجان من علية القوم هما: بمبة وخطيبها نخلة. وهما متفرجان من النوع الإيجابى، لا يكتفيان بالفرجة بل يتدخلان ويواجهان الأحداث، ويحرصان كل الحرص على أن يتزوج أبو ريذة من كعب الخير بما يبذلان من وساطة ومال.

«أما أبطال العرض المسرحى فهم: أبو ريذة الذى يقوم بدور الأراجوز^(١)، وخطيبته كعب الخير، التى تقوم بدور الخطيبة العاصية ومبروكة، بنت البلد ذات الخبرة الواسعة، فى شئون الغرام والزواج. المثلهفة دائماً على إتمام الصفقات لما تدخله فى جيبها من مال وليس لما

(١) أراجوز طلا وجهه باللون الأسود، كما فعل الكسار فيما بعد.

تتركز المظاهر الأراجوزية فى المسرحية فى المنظرين الخامس والسادس. يدخل أبو ريدة فى المنظر الخامس على الموجودين: بمبه وخطيبها نخلة، والحاجة مبروكة فيدور بين النوبى والخطابة الحوار التالى:

أبو ريدة: مين بيندهنى؟ هما المساميلات جات؟

مبروكة: احنا ما احناش فى المساميلات يا أبو ريدة احنا فى جوازك.

أبو ريدة: التجوزينى يا هاجه، التجوزينى، أحسن الهب موتنى.

مبروكة: يوه، أنا التجوز بربرى؟ بعد الشر، البركة فى أبو ابراهيم جوزى، وإلا قالوا لك

قلة رجالة؟

أبو ريدة: لا موش انتى اللى تجوزنى، أهنا ما نفسناش فى العجايز.

مبروكة: هو أنا عجوزة يابربى؟ جاك عجز فى عينك والله ما تستاهل انى أتوسط

لك. «إلى بمبة» أقول لك ياستى والله يا خسارة كعب الخير فى البربرى ده.

أبو ريدة: كئيب الهير هسارة فينا؟ آه من الهب، الهب، هو الهب اللى بيسمنا الكلام

الجاسى المر، أهنا وجعنا فى أرضك يا هاجه مبروكة، أشفجى على أبو ريدة.

نخله: سامحيه يا حاجة علشان خاطرنا.

مبروكة: (إلى نخلة) والله لولا خاطر عيونك يا خاجة نخلة ما كنت أتوسط له وأكلم

له كعب الخير.

أبو ريدة: ايوه يا امى الهاجة، علشان هاطر ايون الهاجة نهله كلمى لنا كئيب الهير.

مبروكة: طيب، بس المهر فين؟

أبو ريدة: المهر أهو فى جيبنا. انتى يهسب أهنا مفلس. (ثم يخرج من جيبه ريبالات)

افتهى ايدك يا امى الهاجة الأجوزة.

مبروكة: قلت لك ما تقولش عجوزة، ما عجوز الا انت .

أبو ريدة: طيب افتة ايدك يا صبية.

مبروكة: (تفتح يدها) وادى ايدى.

أبو ريدة: (يعد) وهه الله، واحد، اثنين: أبو ريدة وكعب الخير.

أبو ريدة: (إلى مبروكة) بجى أهنا جلنا كام؟

مبروكة: قلنا اثنين.

أبو ريدة: صهيه يا صبية صهيه بجى، وهه الله، واحد اثنين: أبو ريدة وكئيب الهير،

تلاته أهنا وامى مبروكة، أربعة وستى بمبه ويانا، همسه والهواجه نهله إلا البيئته، ويس ما

بجاشى معنا ولا همسه.

بمبه: (إلى مبروكة) رجعى له فلوسه، المهر ده على «تعطيهها عشرين ريال» خدى.

أبو ريدة: كتر هيرك ياستى، الله يهليكى «يقول لمبروكة» هاتى لنا بجى الهمسة

فرانسايا هاجه.

مبروكة: (تضع جميع الريالات فى جيبها) بعدين، يعنى أنا رايحة أهرب بهم، ولا رايحة أكلهم؟

أبو ريدة: لا، أهنا ما نشككوش، هات الريال بتوعنا. أبو ريدة هنا يقوم بالتهريج الأراجوزى بما فيه من خفة دم وسلطة لسان ومكر شعبى، يصارح الخطابة بأنها عجوز، فلما تغضب هذه وتهدد بعدم اتمام الصفقة يغير الأراجوز رأيه - مؤقتاً - ويسمىها صبية، ثم ينسى هذا التنازل ويسمىها «العجوزة» ويعود فيسحب الصفة المكروهة تحت تهديد من نوع آخر، تهديد بأن «تردح» له الخطابة مبتدئة بعبارة: «والله ما عجوز إلا انت» وفى رأسها سلسلة طويلة من الشتائم يعرفها الأراجوز جيداً، وتعرض لها مراراً من نسوة عجوزات من أمثال الحاجة مبروكة. لذلك يكون الانسحاب السريع.

ويبدى أبو ريدة فى هذا المشهد الفطنة ذاتها التى يبدىها الأراجوز إزاء من يحاولون انتهاز القرض لسلب ماله أو الضحك عليه بوسائل مختلفة، لا يستحى أبو ريدة من الموقف - موقفه بوصفه خاطباً يهمه حسن التأثير فى الخطيبة والخطابة معاً، وإنما يطالب بواقعية، شعبية صريحة بأن تعيد له مبروكة ريبالاته الخمسة، بعد أن حصلت على أجرها من الحاجة نخلة، ولا يتطلى عليه ما تحتج به مبروكة من أنها لن تهرب بالريالات ولن تأكلها. ان «أبو ريدة» رجل فطن، ولا يقرض أحداً، ولا ينقد مبروكة من لسانه السليط ومطالبته الملحة سوى تدخل نخلة، الذى يعرض أبو ريدة عما فقد من مال.

وتدخل كعب الخير فى المشهد السادس، ويظهرها تزداد الفكاهة فى المسرحية، فهى تصر فى عناء لا يتزحزح على أن ترفض الزواج من «أبو ريدة» ويقول لها هذا إنه سيعطيهها ثلاث قرص للموافقة بأن ينادى - كما يحدث فى المزاد - ألا أونا، ألا دوه، ألا تريه. ولكنها لا تتزحزح أيضاً، حتى بعد النداء الثالث، ويفك أبو ريدة شال عمامته ويعطى طرفيه لمبروكة وكعب الخير بعد أن يلفه حول عنقه ويطلب إليهما أن تجذبا الشال فتفعلان، حتى يتدلى لسان أبو ريدة من وشك الاختناق، كل هذا وكعب الخير سادرة دلالة، لا تلين.

لا تنهار مقاومتها إلا حين يدخل أبو ريدة المطبخ ثم يعود ومعه سكين يهدد بقتل نفسه بها، إذ ذاك تتأكد كعب الخير انه يحبها فعلاً وتوافق على الزواج به، وسط تهانى بمبه ونخله، وتعليقات مبروكة اللاذعة المتعجبة، لان حباً قوياً كهذا «الحب الجذ بتاع قديم الجردود» لا يزال موجوداً حتى الآن.

وتنتهى بهذا المشاهد الإلارجازية فى مسرحية: أبو ريدة وكعب الخير. غير أن هذه المشاهد ليست كل ما فى المسرحية من عناصر، فرغم أن جانب الترفيه فى المسرحية يحتل الجزء الأكبر منها، فإن صنوع لا يهمل النقد لإجتماعى فى مواضع كثيرة منها.

أبو ريدة ينقد تصرفات «المساميلات» صديقات بمبه، اللواتى لم يسألن عنها فى فترة مرضها، فلما شفيت، عدن للزيارات الكثيرة، واحدة تأبى فى الصباح ولم يشرب أهل البيت

القهوة بعد، وأخرى تأتى قبل الغداء لتتغذى، وثالثة قبل العشاء لتتعمشى، كأن البيت تكية.

كذلك يرسم أبو ريدة صورة لسوق الخضار بما فيه من خدم وطباخين وكمبريات وجزارين «أفرنجي»، ويشكو من أن باعة الخضار قد بالغوا فى الأسعار، وأن واحدا من الخواجات «بهرنيطة طويلة زى البلاص» قد خطف منه خستين، فضربه أبو ريدة وقامت معركة كاد أبو ريدة يذهب بعدها إلى السجن، فقد أمسك به «قومسيونجى نضرائى» ولولا تدخل ابن عم أبو ريدة، الذى يعرف لغة هذا القومسيونجى لحدث ما لا محمد عقباه، فقد تفاهم مع القومسيونجى وأوضح له أن الحق على الخواجة سارق الخس!

وتنتقد كل من مبة ومبروكة الخادمة كعب الخير، لتعاليلها على أبو ريدة، بدعوى أنه بربرى، بينما تكشف مبروكة قنق مبة عن الزواج من نخلة، وتوضح أنها تحب نخلة من زمن وتدعى فقط أنها لا تعرفه.

فننصر النقد الاجتماعى الذى يدخله صنوع فى سائر مسرحياته ليس مهما هنا، وإن جاء عرضا ولم يقصد له أن يبرز فى هذه المسرحية الترفيحية.



على أن أهم ما فى هذه المسرحية - بالنسبة لمستقبل الكوميديا - إنما هى البراعة الفائقة والرقعة الكبيرة التى صور بها صنوع شخصية الخاطبة، مبروكة وهى ألحج شخصياته على الاطلاق وأكثرها قدرة على الإقناع.

تدخل مبروكة علينا دخولا قادرا، ولا بزابل المسرحية حضورها القوى حتى النهاية.

ما أن تطلق النداء الشعبى المعروف: «دستور يا أصحاب البيت» ويؤذن لها فى الدخول، حتى يروح لسانها التشييط يتناول كل شىء بالوصف والتعليق، تقول لصاحبة البيت مبة:

مبروكة: (تدخل) يوه، دا انتى ياعينى بسم الله ما شاء الله، يا صباح النور عليكى، ازيك ياست مبة، بعد الشر عليكى، كنا سمعنا أنك من غير شر، العدوين ما انتيش ناصحة، ازيك دلوقت، مش أحسن؟

وتشكرها مبة بكلمتين، فتمضى مبروكة فى اطلاق الألفاظ والعواطف والأفكار من رشاش فى فمها لا يهدأ أبدا، تبدأ بتملق صاحبة البيت، والتقرب منها لتصل إلى الموضوع الذى قدمت من أجله وهو تزويج مبة من الخواجة نخلة:

مبروكة: الصلا على النبى أحسن. ده نهار مبارك، والله لو كنت منك ياستى لا علق لى حتة شبه واتبخر بفاسوخ لاجل ما تخزى العين عنك، لأن اللى صابتك ياكبدى دى عين

ياقلبى، لما بتخرجى والناس بتشوف وشك ده اللى زى طبق الورد بتشهب فيه العين، يخى الله بجازى ولاد الحرام، يعنى بيجيلهم ايه من الأذية دى؟ يا ترى راح يخسروا حاجة أن كانوا يصلوا على النبى؟ والله بركة ياستى اللى قمتى بالسلامة، ده ألف نهار أبيض اللى كدتى العدوين وخطرتى فى قصرك مثل عاداتك، دانتى ياعينى مالكيش حبايب، يخى ربنا أولا ومطلع لكى، ياعينى انتى عاوزاهم فى ايه؟ خيرك بزيادة ويبتك مخزون من كله، ربنا يجعله عمار بحسك ولا يحرمنى من شبابك يارب.

وتنتبه مبة لهذه الإشارة إلى «خيرها» وما تتضمنه من استعطاء فتقول وهى راغبة فى أن تسهل صفقة مشتريات للحاجة مبروكة^(١).

مبة: انتى نسيتى تجيبى لى فاتورة الحرير اللى قلت لك عليها؟

مبروكة: يوه، انسى ازاي؟ لا هو أنا عندي أعز منك؟ دى معايا من نهارها، أنا رحت أجرى على وشى لما جبتها، بس كان المدهول على عينه عيان^(٢)، يارب خلصنى منه بساعة رضا، على خير، وإن ما كنش المسخم على عينه يانتى ما كنت جبتها لك من نهارها «تديها الفاتورة» أهه ياستى اتفضللى، شوقى البنفسجى ده، يامحلا، وإلا إلاخضر، اسمعى كلام أمك الحاجة وخدى لك من كل لون بدله، ده صاحبهم راجل طيب وأمير ويتوصى بك.

وهنا تكون مبروكة قد وصلت إلى منطقة الهدف الثانى والأهم، صفقة زواج مبة ونخلة فتحول الحديث متعمدة من البضاعة إلى صاحب البضاعة.

مبروكة: يوه دا تاجر مشهور، دكانه فيها من كلشى وعنده سبل وبرشات، ده ما فيش أخوه فى الحمزاوى فاتح أربع دكاكين.

مبة: طيب اقطعى لى من كل واحدة ثلاثين دراع، بس خليه يكيلهم لك طيب ويقول لك على آخر سعر.

وتجد مبروكة أن السمكة لم تلتقط الطعام بعد، فتقبض عليها قبضا وتوجه نظرها إليه.

مبروكة: يوه ياعينى من جهة السعر ما تفتكرش، انتى عارفاه هوه مين؟

مبة: لا ما اعرفوش.

مبروكة: ولا تسألنيش ياعينى عنه؟

مبة: أسألك ليه، أنا مستخوناكى؟

مبروكة: يوه، مش قصدى، أنا باقول لك تسألينى لأنك لما تسمعى الاسم تعرفيه.

(١) مبروكة، كما هى الحالة مع كثيرات من أهل مهنتها، دلالة إلى جوار أنها خاطبة.

(٢) لاحظ الواقعية فى هذا الموقف التقليدى الذى تتخذه بنت البلد من زوجها: الحب الذى يحمل شكل الكراهية السطحية.

مهمه: ليه هوه قريبي؟

وعند هذه الكلمة المشجعة: «قريبي» تقفز مبروكة إلى هدفها مرة واحدة.

مبروكة: ما هوش قريبيك، لكن في نفسه يقرب لك خليتي أقول لك عنه وأفهمك بالعبارة، بقى التاجر ده انتى تعرفيه كل المعرفة، ده الخواجة نخلة.

مهمه: ايوه احنا بنتقابل فى السهرات.

مبروكة: حكى لى ياعينى بكله، وقال لى انه يحبك بكل قلبه.

وترد مهمة ببرود متعمد، لتستفز الحاجة مبروكة إلى مزيد من الكلام:

مهمه: كتر خير.

مبروكة: كتر خير ويس؟ دا راجل عدل الحبايب، تدخل بيتي تلاقى دا الجوارى، ودا

الفضى والمرايات، وفرشه ياعينى اسطوفه حرير تغرق فيها النارجية، وأما ياعينى الخزين فيهم المسكرات بالفرد، وأمه دى خليها على جنب، تتحط على الجرح يبرد، ست أميرة حلاوة الدنيا فيها، ولسانها بينقط شهد، وإذا قعدت ياستى ساعة وبها ما بدكيش تفارقها العمر كله، يابخت اللى تتجوزه وتعاشره أمه، تبقى عيشتها هنية. وهو الثانى والنهى يابنتى، وحياة من يأمنك على شبابك ونور عينك وعافيتك انه جدع زى عود الخيزران ولسه ما دخلش دنيا وشاب صغار، ويهنا لك. بقا اسمعى نصيحة أمك الحاجة، الوليه الغلبانة اللى قد أمك اللى ما تعرف تحت ربه حيلة، وحياة أولادى يابنتى أنا أريد لك كل الخير.

ويأخذ كلام الحاجة يؤثر فى مهمة، فتبدأ فى التقليل من مظاهر التمتع، وتطول عبارتها فى الرد على الخاطبة:

مهمه: الخواجة نخلة فى الواقع راجل عظيم، انما انا ما بديش التجوز.

ولكن مبروكة لا تأبه بهذا التمتع الضعيف، وتمضى قدما كى تستخرج الموافقة.

مبروكة: ده حرام عليكى يابنتى، انتى لسه شاهه صغار وما فرحتيش بالدنيا، اقبلى علشان خاطرى، وتعاودى تقولى الله يسترك يامه الحاجة، وتبقى تذكيرنى بالخير ايوه... ايوه... انا شايفه من عينيك انك راضية وقلبك مايل له، شوفى وشك احمر ازاي لما سمعتى سيرته، وأنا كمان قلت له يبجى هنا بحجة الفواتير، ديكى الساعة أكون انا خاضرة وان شاء الله يحصل النصيب على يدى ويبقى عليكى الحلاوة.

مهمه: أنا ما احبش اكسفك يا امه الحاجة.

وحين تنتهى مبروكة من إتمام هذه الصفقة، وتدخل بمه لتتزين تمهيدا لملاقاة الخطيب، تطلق الخاطبة لسانها بالتعليق على مسلك مهمة:

مبروكة: دى عذبتنى ونشفت ريقى، وهيه زى الولاد الصغار، أجيبها من هنا تروح من هنا... باين عليها بتحبه من زمان، ما صدقت لما قلت لها، قال وكانت عامله روحها ما هيش عارفه، يوه من النسوان وحيلمهم وتقلهم.

ثم نتبين أن الحاجة مبروكة هى فعلا «بنت فن»، كما تسمى نفسها، فقد ادعت للخطيب أن مهمة تميل إلى آخر، فجنى جنون نخلة، وأخذ يعدها بالعطاء الجزيل لو هى أتمت الصفقة. وإلى جوار ما يجلبه لها فننها من عائد مادية، تجد مبروكة مهمة بهذا الفن من أجل ما يسبغه عليها من لذة الإداء الناجح، إن مبروكة - شأنها شأن كل خاطبة مقتنعة بمهنتها - تجد مسرة وراحة فى كل مرة تقرب فيها بين رجل وامرأة، مثلما يجد الفنان لذة فى أن يخرج للناس عملاً ناجحاً ومقنعاً. إن الزواج ومن ثم الحب، هو موضوعها، ولها مصلحة معنوية كما هى مادية فى أن يجرى قارب الحب والزواج فى ربح رضاء، من أجل هذا تتأثر مبروكة تأثيراً واضحاً بالحب المخلص الذى يبديه أبو ريدة لكعب الخير، وتحت الأخيرة على أن تقبل خطيبها قائلة:

مبروكة: ادى الحب الجذ بتاع قديم الجدود، شوفوا ازاي رايح يموت نفسه... (إلى كعب الخير) ارضى بقى يا بنت الزربون، جاتك داهية.



هذه هى الشخصية القادرة التى رسمتها ريشة صنوع ونفثت فيها حيوية كبرى، تنبع من دقة ملاحظة الفنان للناس من حوله، وقدرته على رسمهم عن طريق التعمق فى نفوسهم، ومراجعتهم ببعضهم فى مواقف واضحة منتزعة من الحياة، ثم ادارة الحوار بينهم - الحوار العاطفى واللفظى - فى نعمات نتبين على الفور رنة الصدق فيها.

إن نجاح صنوع فى خلق الحاجة مبروكة، كان ايذاً بميلاد الكوميديا الاجتماعية المصرية.

ولنذكر أنه قد سواها بكل هذا القدر من الإقناع، ولا سوابق لها أمامه فى أدبنا المصرى، اللهم الا خاطبة ابن دانيال المسماة: أم رشيد، وهى لا تتفق مع مبروكة إلا فى الحرص على المال، وإتمام الصفقات، وإن كانت الصفقات فى حالة أم رشيد مربية، ذلك أنها من النوع الذى يجمع بين الوساطة الشريفة وبين القوادة.

وفيما عدا هذا تبدو أم رشيد - كشخصية - مجرد دمية بالقياس إلى مبروكة، ينقصها حيوية الأخيرة، وحيولها التى لا تنضب، ونفاذ نظرتها فى الناس وفى الأشياء - إلى جوار روح الفكاهة الواضحة الذى تتمتع به وهذا فارق كبير أضيف إلى رصيد الكوميديا المصرية بفضل صنوع.

إلى جانب مبروكة، نجح صنوع فى خلق كثير من شخصيات الكوميديا الشعبية التى عرفت طريقها من بعد إلى مسرحنا، وإن كانت - ربما باستثناء - نعمة الله الشامى - أقل جودة وعمقا من مبروكة.

والخواجة نعمة الله، هو الشامى الفحل، الشهم، الطيب القلب السريع التصديق، المندفع، المتمسك بالقيم الشريفة، الحريص على مصالحه المادية مع كل هذا، لا يفرط فيها لانها

تعادل روحه، هو الشامي التقليدي الذي شق طريقه - بعد هذا - بنجاح فى أعمال فنية كثيرة فى مصر - فى المسرح والسينما معاً. وصنوع يعرضه ليضحك معه، ويضحك منه فى وقت واحد.

حينما نلقاه فى مسرحية «الصدقة» نجده - كما ينبغى لكل فارس مثله ملىء بالحياة والعاطفة - غارقاً لشوشته فى غرام امرأة نصف اسمها صُفص. ما أن يلقى ابن أخيها نجيب، حتى يروح يتمدح به لأنه من «رائحة الحبايب»:

نعوم: ما أطف زيتك، وما أظرف شويربك، ولك، الله يحفظك لبيك نعمة الله... وين عمة جنابك حتى داعيكم يصبح عليها، كيف مزاجها الشريف! عسى الله تكون بخير.

ويطمئنه نجيب على صحة عمته، ويعرض عليه أن يستدعيها له، فيسارع نعمة الله بمنعه:

نعمة الله: ما يلزم تتعب خاطرك ياخواجة نجيب، خليها على راحتها تتزوق وتتزرق وتحط ها الرشوق وتصير تحفة لمن ينظرها، موهى شابه؟

وينفرده نعمة الله بنفسه فيشكو بتاريخ الغرام.

نعمة الله: حقا الى سماها صُفص ما غلط، لان من ساعة ما شفتها لوقتنا هذا حاسس بعقلى مصُفص وقلبى متولع ولا عارف أساوى لا شغل ولا مشغلة، حتى اجانى أكم شوال فستق، الله وكيل ما عرفت أصرفهم، وطول النهار ما بافتكر إلا فى صُفصتى وبالليل ما باحلم إلا بها، ايه، هيه صارت تجارتنا على الحال أخيراً، أولة امبارح شفتها فى المنام كأنها بدر. أنا سامع، الله وكيل، حس جاى لهونى، لا بد انها صُفصتى، ما تدق ياقلبى تانشوف اذا احمر وجهى لان عندما تقترب لهونى باصير خجلان ومستحى (يطلع مراية من جيبه وينظر فى وجهه) فى الواقع وجهى صار احمر مثل الطربوش الى على رويستى... أما اليوم لازم أعمل لى شو شقفة جراعة واكلمها هيكى بدون خشو وخجل، وأقول لها مثلاً، دخلكم، شو بدى أقول لها؟ ايه، وقت الله يعين الله.

وتدخل المتصايبة صُفص فيستقبلها نعمة الله هذا إلا استقبال الفحل، الحار:

نعمة الله: ايه، نهارك سعيد، نهارك أبيض، نهارك زى الحليب، نهارك زى القشطة، يا صباح النور، يا صباح الهنا والسرور، حلت علينا البركة (فى نفسه) ان ما كانت دى جراعة، الله وكيل ما با عرف الجراعة شو حالها، إلا خبرونى، الجراعة مو هيكى؟ (إلى صُفص) إزاي جنابك؟ عسى الله تكونى حايظه الصحة التامة، أنا ما بأسأل إلا عن صحة جنابك، وهاده كله من دعايا، الله بيعلم أنا من لحظة إلى لحظة باطلب لك من رينا بأن ينعم عليكى بما تريديه.

صُفص: كتر خيرك، القلوب عند بعضها.

نعمة الله: يحرس لى تمك.

صُفص: ايه؟

نعمة الله: (فى نفسه) وينك ياجرأعتى؟ ببساعدنا الله (إلى صُفص) الله وكيل... ايه مو رق قلبك علينا؟ إلا قولى لى: عندك رجال مثل حكايتنا أطيب، ولا الجدعان اللى بيتمعشقوا بدون جنس فايدة؟ احنا رجال قام، ما بدنا إلا فى الحلال.

ويضى صنوع فى تصويره لشخصية الشامي: فى لهفته على تجارته يوضح كم هو حريص على أن يزوج ابنة أخت خطيبته من خواجا المجليزى لا يعرف عنه شيئاً، لمجرد أن هذا الأخير وعده بأن يفتح له محلاً تجارياً يكون فرعاً لتجارته الواسعة فى المجلترا.

وفى حرصه على مصلحة ورثة خطيبته يسبب خطيبها ويتهمه بالخداع لأنه لم يعد يرأسها - يفعل هذا دون أن يتحقق مما حدث فعلاً، فلما يتبين أن الخطيب برىء يكون اعتذاره المندفع أيضاً، الذى ينقل به الخطيب من النقيض إلى النقيض:

نعمة الله: دخلك تسامح داعيك على السب اللى سببته لجنابك، أنا رايح أشيلك من جهنم وأوضعك فى الجنة.

ولكن نعمة الله - إلى جانب فضائله الكثيرة - قليل الذكاء إلى درجة ظاهرة. حين يتبين للجميع أن الخواجا إلا المجليزى انما هو نعوم، خطيب وردة، قد جاء من المجلترا متنكراً حتى يمتحن اخلاص الخطيبة، يسأل نعمة الله فى سذاجة:

نعمة الله: بحضى ما فهمت ها الصورة، هادا ملعوب جميل، ايه، هيكى المصريون إلا المجليزيون وإلاثنان يريحان كأن كله كلام زور ولا طيب؟

وهكذا ولد فى مسرحنا هذا النموذج الأسمى للطيب لشخصية الشامي، وهى التى عرفها مسرح الكوميديا المرتجلة من بعد باسم الأبخاض، ولم تلبث أن وجدت لها فنانين قادرين كثيرين يؤدونها لعل أفضلهم جميعاً قد كان الفنان الراسخ القدم: بشارة يواكيم.



إلى هاتين الشخصيتين البارزتين، أضاف صنوع شخصيات أخرى انتزعها من الواقع المحيط به، وأصبحت فيما بعد نماذج تتردد كثيراً فى الكوميديا الشعبية. هناك طائفة من الخدم، المتنوعى الطباع والجنسيات يقف على رأسهم الخادم سعد، فى مسرحية «العليل» خادم كثير الحركة، فصيح اللسان، لا يتردد فى التعليق على السادة، مادام أمر هؤلاء لا يعجبه. وهو يعمل فى خدمة طبيب أرمنى فى حمامات حلوان، ومهمته الرئيسية استقبال الزبائن، وتلقى عطاياهم. يرى سعد أحد هؤلاء الزبائن مقبلاً، فيقول:

سعد: بدينا وبدى الخير علينا، أهه واحد أفندى داخل بترابه وعفاره، لما نروح نستأبله، أمال ايه؟... احنا البقشيش ما بينقطعش من جيبنا.

ويتبين أن القادم مصاب بالفأفة، فيتحول استقباله إلى مشهد هزلى من النوع الذى

تهش له الكوميديا الشعبية. القادم اسمه الياس، وهو يدخل محاولاً أن يقول:

الياس: (يدخل ومعه صندوق ماسكه فى يده) صا. صا. صا. صا. صا. صا. با. با. با. با.
سعد: ها. بقى المرحوم بابا مات صباحاً، وحضرتك انقهرت عليه وتشوشت وجيت تطبيب هنا.

الياس: لا، لا، صا، صا، صا، صا، با، با، ح الخير. صباح الخير.
سعد: (فى نفسه) دا المسكين، ألكن (إلى الياس) أما مائة حلوان تفك لسان المربوط.

الياس: الحا، حا، حا.

سعد: جينا سوق الحمير (إلى الياس) حضرتك جيت راكب حمار. يعنى حا، حا.

الياس: لا، لا، الحا، حا، حا.

سعد: الحارة، بذك تقول وإلا الحاصل؟ ما تفسر ... الخ.

وبين هؤلاء الخدم أيضاً جودة فى مسرحية «العليل» وهو النوع البلدى، من الخدم، النوع الذى يؤمن بأنه وسادته فى صف واحد، بحكم العيش والملح لمصلحته ومصالحهم، وهو حريص على مصلحة السادة بطريقته الخاصة، فهو مثلاً ينصح صاحب الدار العليل بأن يستعين بسحر الشيخ على بدلاً من اضاءة الوقت والمال على الأطباء.

ومنهم الخادم المصرى «المسخة» شبه الريفى فى شكله ومزاجه، وفى تطلعه غير «المشروع» لمن هم أحسن منه، وتصويره الفكاهى لا ناس يراهم ولا يقرهم ولا يستطيع أن يفهمهم هؤلاء يمثلهم حسنين فى مسرحية «الصدقة» فهو - على هيئته الزرية ووضاعة حالة - يعشق الخادمة الأوربية كارولينا:

حسنيين: (ينظر كارولينا ويقول فى سره) ما شاء الله يا دهوتى على جمال دى البنت، دا ايه دا، شىء. يجنن، يارب تكون عشقتنى زى ما عشقتها، يخى أنت مجنون يا واد، بالله رايحه تعشق فيك ايه؟ وانت مسخه، يعنى لو كان ريتا خلقتنى سنيور بيريطة من اللى يبقوا زى البلاص على الراس كان يجرى ايه فى الدنيا؟ كنت أقول لها: سنيوره، بونو، بونو، وهى ترد على بحسها الجميل وتقول لى: كرسى، كرسى، كرسى

ومن هؤلاء الخدم - أخيراً - الخادم «الموليبرى»، الذى تنحصر مهمته الرئيسية فى أن يؤمن على سر غرامى بين الشخصيات الشابة فى المسرحية، وأن يوصل الرسائل بينها، وأن يشرح للجمهور بعض نقاط القصة المسرحية، وهؤلاء يمثلهم فرج فى مسرحية «بورصة مصر» الخادم، الطباخ، الذى لا يعجب لا البوابين ولا الخادومات إلا ورييات.

ويستكمل صنوع مجموعة الخدم فى مسرحه بالكاميرا كارولينا، فى مسرحية «الأميرة الاسكندرانية» واللاونجيه تريزه فى مسرحية «بورصة مصر» ويستخدمها لاستحداث مفارقة مضحكة بينهما وبين الخدم الرجال من أهل البلد، مفارقة قوامها البون الواضح بين حال

الخدمين وحال الخادمتين. واحداهما - كارولينا - شديدة الطموح، ترمى إلى أن تتزوج من أحد السادة الأجانب، بعد ما جمعت من ثروة فى مدى عام واحد. والثانية تريزه، تكتفى باحتقار الخادم فرج وتراه «وخش زى الكنزير».

ثم جرسون يونانى يظهر فى مسرحية «البورصة» واسمه ينى، وهو لا شك الجد الأول لشخصية اليونانى التى أصبحت أحد مصادر الفكاهة المعروفة والمعتمدة فى الكوميديا الشعبية.

وهو لا يظهر فى المسرحية إلا ليقول جملتين اثنتين ليس فيهما أى أثر للفكاهة، ولكن صنوع التفت إلى ما تحمله شخصية اليونانى من كوميديا بوصفه خوجة حشرى، أو خوجة وابن بلد معاً، يعيش عادات البلاد ويعرف الكثير عنها ولكنه لا يملك إلا تعبيراً عاجزاً عما يعرف وذلك فى مسرحية «الأميرة الإسكندرانية»، حيث يقدم لنا شخصية الطبيب اليونانى خرامبو، الذى استدعى ليعود صاحبة البيت، الزوجة المتحكمة مريم. والمشهد يدور بين خرامبو ومريم وزوجها إبراهيم، وفيه يضع صنوع أسس الاستغلال الكوميدي لشخصية اليونانى التى امتدت بعده لتشمل المسرح الكوميدي الشعبى حتى أيامنا هذه.

من أول الاسم اليونانى الذى يوحى فى العربية بأشياء واضحة إلى العربى المكسر المزوج بعبارات يونانية شائعة ويعرفها الجمهور إلى الحماس فى الخدمة، والرغبة فى تخطى الحدود لادانها، إلى الإدعاء المضحك بأن اليونانى فصيح فى الواقع ويعرف العربية تماماً... كل هذا نجده فى المشهد التالى، الذى يصحبه فاصل من الدرح المنفرد والمهموس يقدمه الزوج المغلوب على أمره، إبراهيم:

خرامبو: (إلى مريم) سباك الكبير ياستى.

مريم: يسعد صباحك.

إبراهيم: (فى نفسه) ماكانش ناقصنا إلا الرومى ده (إلى الحكيم) اتفضل ارتاح.

خرامبو: انا خارستوه.

إبراهيم: من فضلك اتكلم عربى.

مريم: (إلى الحكيم) ايوه لان الخوجة من سوء بخته ما يعرفش إلا لسان العربى.

خرامبو: معلش، أنا كمان أعرفوا اتكلموا وبها هو بالعربى، أنا اتعلمت طيبين الكلام

بتاع هو، أنا عارف أقرأ واكتب بولى كلاه.

إبراهيم: انت رجل شاطر وتتكلم عربى فصيح. (فى نفسه) زى الزفت وأسخم.

خرامبو: (إلى مريم) حضرتك أحسن النهاردة؟... ورينى اللسان بتاع انتى.

إبراهيم: حقه يا أخى، لسانها طولها، لانها لما نزلت من بطن أمها الداية سحبتها منه

بتخمنه ديل.

مريم: (تخرج طرف لسانها) ما هوش نضيف؟

إبراهيم: (فى نفسه) هو يبقى فى الدنيا أظفر من كده؟

خرلهو: (إلى مريم) افتحى فمك شويه سيادة وطلا اللسان بتاع انتى بره كالتص كالص.

مريم: (تفتح فمها إلى آخره) كده طيب؟...

خرلهو: ايغا. اوه، فى الفم بتاع انت خراة كبيرة.

إبراهيم: (فى نفسه) والله ما صدقت إلا فى ديه.

مريم: (إلى الحكيم) والعمل ايه؟

خرلهو: واكده شربه زيت كروخ وبالليل اتنين خوكنة. فهمت؟ وموش تكرج النهار دى.

إبراهيم: (فى نفسه) لك الحمد يارب.

مريم: (إلى الحكيم) لكن أنا كنت عاوزه أروح القونصلاتوا مع العرسان.

خرلهو: أكسن انت أفضل فى البيت، الكواجة إبراهيم يروح مع همان، وأنا كمان

دلوقت لازم يروح عند مدام القنصل. ايه؟ هيا عيان وكده أنا كول للقنصل حضرتك موش...

مريم: (إلى الحكيم) كتر خيرك.

إبراهيم: وشكر الله فضلك.

خرلهو: لا موش تخت خير، أنا خبيت بتاع انتم، وأنا لازم أعمل انتم معروف. بكا

مدموازيل رايح يتجوز مع واخذ جدع كويس.

مريم: حضرتك تعرفه؟

خرلهو: من زمان.

مريم: وتعرف أبوه؟

خرلهو: أبوه خبيت بتاع أنا.

مريم: هو راجل عظيم، هو كونت، يعنى باشا.

خرلهو: مين باشا؟

مريم: أبو العريس.

خرلهو: ياستى انتى جلطان كتير، كتير، كتير... أبوه كان واخذ نجار زجيرين موش

باشا.

إبراهيم: (فى نفسه) أدى اللى رايح يفسد اللى عملناه^(١).

ونستكمل الحديث عن معرض الشخصيات الشعبية التى قدمها صنوع وأصبحت من

بعد جزءا من الكوميديا الشعبية بالحديث عن المغزى الكذاب: الشيخ على. والشيخ على له

نظير قوى أكثر فصاحة وأكبر اقناعاً كدجال يستخدم كلمات الله وأقوال نبيه وذكر الصحابة

ليوهم الناس بأنه يملك علماً خاصاً به، لا يريد - ولا ينبغي - أن يكتمه الله. ذلكم هو عواد

القرامطى فى بابة ابن دانيال: «عجيب وغريب». غير أن عواد هذا يؤثر فى الناس بألفاظه

(١) السرآن عذيلة ابنة مريم مستزوج حبيبها متكرراً فى زى ابن كونت وذلك لأن أمها تعارض زواجها من رجل عادى.

لاحظ كيف أن خرلهو باتدناعه، ووجهه للصديق، ورغبته الدائمة فى اقام نفسه فى ثوب الغير يكاد يفسد الطبخة على

على أصحابها.

وصورته فقط فهو صورة معلقة على الجدران، أو أخرى تظهر على شاشة.

أما الشيخ على، فقد ترك الجدار والشاشة معاً، وتجسد فى شخص بشرى يحدث الناس

ويحدثونه، ويملك زمام الأمر فى موقف مسرحى كامل الأبعاد. يدخل الشيخ على على

الموجودين ومعه الخادم جودة الذى يؤمن به ويسخره. أما الموجودون فهم العليل حبيب، وابنته

هانم، وحبيبها مترى. يدخل الشيخ على فيقول:

على: السلام على من اتبع الهدى.

مترى: تفضل يا شيخ.

حبيب: اجلس ياوالدى، ارتاح.

على: الله يحفظك ياولدى ويجعل شفاك على يدي.

جوده: آمين يارب.

على: (ينظر حبيب) هه ياولدى، أصابتك مصيبة وحصل لك منها ألم ما هو كده

ياولدى.

جوده: ايوه، أخو الخواجة توفى (إلى مترى) شفت ازاي عرف أن أصل تشويشه ناتج

عن غمه؟

مترى: (إلى جوده) كل الناس اللى يكون لهم نظر يفهموا من وجه الخواجة حبيب

كونه مغموم.

جوده: طيب، من صبر نال دلوقت تشوف شطارته.

على: (إلى حبيب) أنت ياولدى كنت تعز أخوك، ووفاته كسر فى قلبك، فحين جالك

الخبر الشنيع فى البراوا ما قلت استغفر الله، تقاسى عليك وركبك الشيطان اللعين، بقى صلى

على النبى ياولدى ياما أفنديه، وبهوات، وبشوات غلبت فيهم الأطباء، وصرفوا أموالهم

ياولدى من غير فائدة ولا نفع، ولله الحمد ما حصل لهم الشفا إلا على يدي، لأن احنا يا ولاد

العرب لنا أسرار ما يعلمها ابن مصر، لانى أنا ما بانام الليل، باسهر، براعى النجوم، وأحسب

سيرها، وأقرأ وأعزم وأحضر الشيطان، ولد القران خصمك، وأندة ما أريده منهم، لان لى

مقدمة عليهم ياولدى، والبعض منهم أسرجنوا، لانه ما حد يعرف أسرار سيدنا سليمان عليه

السلام وكتابة خاتمة وحبس الشياطين بالقماقم النحاس غير العبد الفقير.

مترى: (فى نفسه) أما دى لهجة عجيبية، وأنا لو كنت حاكم كنت أسرجنوا زى ما

بيسرجن العفاريت.

حبيب: (إلى على) طيب بس فهمنى من فضلك. ياترى عندك دوا المرض ده؟

جوده: وإذا كان الحاج على ما عندوش دواك يبقى عند مين؟ بس انت اتوصى به.

حبيب: روحى، بس يطيبنى.

على: بقى صلى على النبى ياولدى، وقول لى شو عملت لنا لان البخور غالى فى

الأيام دى يا ولدى.

حبيب: أعطيك اثلى تطلبه.

على: يا ولدى احنا موش ناس طماعين، أقل الشئ، يكفيننا، هات لنا جنيه دلوقت، لما يحصل الشفا تبقى أنت وجودتك.

حبيب: (يضع يده فى جيبه ويعطيه جنيه) خذ أهد جنيهه.

على: فقط لى عندك سؤال يا ولدى، المريض ينبغي عليه أن يندر ندر يوفيه عند شفا، بقى أندر يا ولدى على نفسك بأعز ما عندك، والله يقبل ندر.

حبيب: أنا ما عندى أعز من بنتى، ندر على قلبى انى اجوزها لمن يشغنى.

على: (إلى حبيب) شفت يا ولدى، احنا فهمنا داءك، من دون أن نعمل أمر دجل مثل الرمل والودع وغيره، انت ابعت لى بكره فى الصباح خدامك جوده، نعطيه حجاب توضع على صدرك بدون أن تقرأه، ونعطيه كمان ورقة بخور تحرقها، وتخطى عليها سبع مرات، وتقول: سامحونى يا أهل الجن اذا قاسيتكم، وارفعوا غضبكم وارحمونى، فيحصل حلالا الشفا، ويبقى الحاج على يستاهل الخلاوة. السلام عليكم (يخرج).

وواضح من هذا المشهد أن شخصية المنجم قد وضعت هنا فى قلب موقف مسرحى فيه أخذ وفيه عطاء. فإن الشيخ على لا يترك وحده كى يؤثر كلامه فى الموجودين على الخشبة والقاعة معاً، بل يعرض فنه للنقد على يد العليل حبيب، الذى يوافق فى غير حماس على أن يستدعيه، شاعراً بأن اللجوء إلى أمثال الشيخ على أمر لا يليق باتاس درسوا «الطبيعة والفلك والطب وما أشبه». كما يتناوله متري بالشك الواضح، والاتهام الصريح بالدجل. أما هاتم، فهى تقف منه موقف: لعل وعسى، ولا يؤيده تأييداً كاملاً سوى الخادم جوده. وهكذا يصبح الشيخ على شخصية درامية، وليس مجرد طرفة مقصود بها بعض الإقناع وبعض الإمتاع كما فى حالة عواد القرامطى فى بابة ابن دانيال.



ورغم أن إنجاز صنوع فى حقل الكوميديا الشعبية هو أقوى ما قدم لنا، وأكثره اقناعاً، فإن ما فعله فى مجال تقليد الكوميديا الأوروبية ليس بلا قيمة، فهو يستحق منا أن نلقى نظرة عليه.

يتركز الأثر الأوروبى فى مسرح صنوع - وأثر موليير على وجه الخصوص - فى مسرحية «الأميرة الإسكندرانية» التى تستعير الموقف الرئيسى فى واحدة من مسرحيات موليير، تلك المسماه: «البورجوازي النبيل» ثم تعكس ذلك الموقف وتضيف إليه بعض ما يرد فى مسرحية أخرى لموليير: «جورج داندان» من حوار ونكات ومواقف، فإذا نحن آخر الأمر أمام عمل مسرحى يستند بشكل واضح على كوميديا موليير، وإن لم يخل قط من آثار واضحة للكوميديا الشعبية.

فى مسرحية: «البورجوازي النبيل» يتمسح السيد جوردان عضو الطبقة الوسطى، بطبقة النبلاء، ويشير على نفسه السخرية بمحاولة الظهور بمظهرها، وعاداتها، وملبسها،

وطريقة لهوها وأساليب ثقافتها. وتلومه زوجته على هذا التصرف إلاخرق، ولكنه ينهذ نقدها ويصرفه عنه صرفاً، متهماً أياها بأنها انسان جلف لا يفهم فى أصول التمدن.

وتحبه لوسيل، ابنة جوردان، فتى يدعى كليونت، ويحبها هو بدوره وتوافق مدام جوردان على هذا الزواج ولكن إلاب جوردان يرفض أن يزوج ابنته من حبيبها، بدعوى أن هذا الأخير ليس من طبقة النبلاء.

ولا يجد الحبيبان آخر الأمر بداً من خديعة الاب، فيدخل كوفيل خادم كليونت على جوردان متنكراً، فينبئه إنه يعلم علم اليقين أن إلاب ينتمى إلى طبقة النبلاء، فإن أباه - أبا جوردان - لم يكن تاجراً وإنما كان يعطى الأصحاب والمعارف بضاعة ويتلقى عنها مالاً، فهو إذن لم يكن تاجراً وإنما كان نبيلاً، ولهذا فإن جوردان نفسه هو من النبلاء.

ويهش جوردان لهذا النبأ، فيمضى الخادم ليقول إن الباشا التركى له ابن يريد الزواج من لوسيل، ابنة جوردان، فيوافق جوردان على الزيجة، وقد زادته غرورا على غرور، ولا يعبأ بكون ابنته أقسمت ألا تتزوج أحداً غير حبيبها كليونت. ويدخل كليونت، متنكراً فى زى ابن الباشا التركى، ولكن لوسيل تعرف فيه حبيبها، فتوافق على الزواج منه، وتلومها أمها على تنكرها لحبيبها فتهمس لها بالحقيقة واذا ذاك ترضى الأم وتوافق على الزيجة... إلى آخر حوادث المسرحية.

وقد وضع صنوع يده على هذا الموضوع واستخدمه فى مسرحية: «الأميرة الإسكندرانية» بعد أن أجرى فيه تعديلاً واحداً فقط إذ جعل الزوجة مريم هى التى تتمسح بطبقة النبلاء، وجعل الزوج، إبراهيم يساند رغبة ابنته عديلة فى الزواج من حبيبها يوسف، التاجر الصغير، الذى لا يعجب الأم لأنه ليس نبيلاً. ثم استخدم صنوع الحيلة التنكرية ذاتها التى استخدمها موليير ليحمل الأم على الرضى بزواج الحبيبين، فأنشأ فى مسرحيته «كونتا» فرنسياً وهمياً اسمه «الخواجه لساناتور» وجعل له ابناً اسمه فيكتور. وأدخل يوسف - الحبيب - متنكراً فى زى ابن الكونت فحصل على موافقة الأم. وكما استنكرت الزوجة فى مسرحية موليير أن تتنكر ابنتها لحبيبها فهمست لها هذه بالسر، وحصلت على رضاها، يستنكر الأب، إبراهيم، رضى ابنته بالزواج من فيكتور، حتى تطلعه عديلة على السر، فيرضى هو الآخر ويدخل اللعبة فى سرور.

وفى مسرحية جورج داندان، تبكت مدام دى سوتنفيل، النبيلة المتفطنة، زوج ابنتها الضعيف، جورج داندان، لانه ينادىها بـ «ياحماتى»، وتطلب إليه أن ينادىها يامدام، لأن من كانوا فى مركزه الوضع لا بد أن يتعلموا الأدب بازا - من يفوقونهم مركزاً. كذلك يطلب إليه زوجها السيد دى سوتنفيل أن يكف عن مناداته باسمه، ويناديه باسم «السيد» فقط وذلك للسبب نفسه. ولا يجد داندان مفرأ من أن يمثل للأمر، وينادى الرجل قائلاً: حسنا، أيها السيد فقط... الخ.

ومثل هذا الموقف نجده - فى اساسه - فى مسرحية «الأميرة الإسكندرانية» حيث تبكت مريم، الزوجة المتطلعة إلى النبلاء، زوجها لأنه يناديها ياستى، وتنصحها بأن يقول لها: يامدام... فيرد عليها وهو نصف جاد ونصف هازل: لا ياستى، لا يامدام، مكرراً نكتة موليير.

إلى جوار هذا نجد أن تركيب مسرحية صنوع يعتمد النمط المولييرى أساساً: من أحاديث منفردة - نجوى النفس - يشكو بها الزوج حاله، ويعرض بأخلاقيات الطبقة التى تتطلع اليها الزوجة. ومن خدم يعملون فى إيصال الرسائل الغرامية للعاشقين، ويتطلع بعضهم للزواج من الآخر، ومن تفاصيل أخرى فى التكنيك، مثل التعليق الجارى على شكل أحاديث جانبية، تستخدمها شخصية لتقد شخصية أخرى... الخ.

ويستخدم صنوع ما يقترضه من موليير لانتاج كوميديا انتقادية تقف - تقريباً - نفس الموقف الفكرى الذى وقفه موليير من الطبقات الاجتماعية، فهو - كالمعلم الفرنسى - ينصح كل طبقة بأن تعيش فى حدودها، وذلك بعد أن يتناول كلا من طبقة النبلاء والطبقة الوسطى بالنقد الذى يرمى إلى اصلاح المعايير ولا يصبو إلى تغيير الأوضاع. غير أن صنوع يزيد على هذا شيئاً لا يجوز إغفاله فهو يسمح لمثلى الطبقة الشعبية فى مسرحياته بشىء من التعبير عن وجهة نظرهم فى الناس والأشياء. يجعلهم ينتقدون الحاجات، والسادة الذين يعملون عندهم خدماً نقداً فيه بعض اللدغ والفضح (قد تقدمت نماذج منه).

ولكن استناد صنوع على الكوميديا الإوربية لم ينتج - مع هذا - شيئاً ذا بال فى مسرحه، ربما باستثناء ما نجده فى «الأميرة الإسكندرانية» من موقف طريف بين زوج مغلوب على أمره وزوجة متسلطة حديثة النعمة، وما ينتج عنه من فكاهة، أصبحت فيما بعد جزءاً رئيسياً من الكوميديا الشعبية المصرية.

وفيما عدا هذا، فإن تصوير صنوع للسادة فى مسرحه تصوير ضعيف، فهم فى الأغلب الأعم إناس باهتون، ثقلاء الظل، ينطبق عليهم ما وصف به الشاعر الإنجليزى "اودين" يوماً ما شخصيات الروائية "جين أوستين"، إذ قال إن رواياتها تصور العلاقات الغرامية التى تدور بين أكوام من المعدن (يعنى الشخصيات الحريصة على المال إلى حد أنها تتحول إلى مال ولا شىء آخر).

وانه لما يشى بحب صنوع للشعب وقربه الحقيقى منه أن ينجح كل هذا النجاح فى تصوير النماذج الشعبية ويسبغ عليها عطفاً ظاهراً، ثم يفشل فى اقناعنا بالسادة والسيدات، ويكون حديثه عن الحكام والخطيب خاصة مجرد صوت عال، لا فن وراءه ولا حرارة ولا اقتناع.



استخدم صنوع كل حيلة فنية وقعت له لاستنباط الضحك فى، استخدم النكات

اللفظية، والجنسية كما استعمل الهزل، والفكاهة الراقية، قدم أفكاراً كما قدم تهريجاً مسرحياً، وفهم تماماً أن المسرح ينبغى أولاً وقبل كل شىء أن يكون فرجة، على أن يقدم فيه هدف ما من نوع أو آخر، ممتزجاً امتزاجاً عضوياً بفن المسرح، وليس مفروضاً عليه من الخارج.

كان صنوع فى هذا المضمار فنان العرض المسرحى الكامل الذى نصبو إلى أن نجد أعداداً كثيرة منه فى حياتنا المسرحية. وإلى جوار هذا ينبغى أن نسجل له قدرته الفائقة على إدارة الحوار بلغة عامية أصيلة فى واقعيتها، سجلها صنوع من معاشته للناس وملاحظتهم ملاحظته دقيقة، ولا يزال بعض من هذه التعبيرات يستخدم حتى الآن مثل: «جاء من باريس فى علبه» احنا ربنا خلقنا واقفين؟ (كدعوة للجلوس) و «قلنا كده قالوا اطلعوا من البلد»... الخ.

والواقع أن صنوع فى هذا المضمار، ورغم بعض الشوائب الشامية فى التعبير - يعتبر بحق أبا العامية المصرية فى المسرح.



الفصل الخامس

موليير على الطريقة المصرية

وصف "محمد عثمان جلال" موهبته المسرحية وحدودها، حين كتب في مقدمة: «الأربع روايات من نخب التياترات» يقول: «فلم لا أكثر التراجم من كتب الأدب، وأنزع عنها ثوب الفرنسية، وألبسها ثوب العرب؟».

وكان هذا تواضعاً لا شك فيه من هذا المؤلف الذكي. ذلك أن القول المتقدم إن انطبق على بعض ما تناوله عثمان جلال من أعمال موليير، فإنه يقصر عن وصف حقيقة ما أداه مؤلفنا للكوميديا المصرية والعالمية معاً، بتناوله أعمال المعلم الفرنسي.

فلم يكن عثمان جلال مجرد مترجم لأعمال موليير، ولا اقتصر جهده على قصير هذه الأعمال وحسب، وإنما تعدى هذا كله إلى محاولة شيء من التأليف المسرحي، ويثب في خلال قصيره لأعمال موليير، وخاصة في عمليتين محددتين هما: «تارتوف» و «مدرسة النساء».

في هاتين المسرحيتين نرى عثمان جلال يضيف من عنده أشياء من البيئة المصرية إلى نص مولييري وجد أن طبيعة الموضوع في المسرحيتين تسمح بدخولها فيه، وأنس من نفسه من القدرة على الكتابة المسرحية ما يكفي كي يتحرر - ولو مؤقتاً - من أستاذه الفرنسي.

وقد عاب بعض الدارسين على عثمان جلال في هذا الصدد ما أسموه خروجاً منه على نصوص موليير، وعقدوا مقارنات بين ما كتبه المعلم الفرنسي وما أخرجه الكاتب المصري، خرجوا منها بأن جلال لم يفهم النص الفرنسي هنا أو هناك، أو أنه غير في سمات هذه الشخصية أو تلك تغييراً غير مشروع.

وفى رأى أن الأمر ينبغى أن ينظر إليه فى ضوء ما تقدمت لإشارة إليه، من أن عثمان جلال لم يكن يسعى إلى مجرد تقديم موليير، ولا إلى قصيره، وحسب، بل كان ينفس أيضاً عن رغبة مكبوته عنده للتأليف المسرحى.

وقد أثبتت الأحداث أن هذه الرغبة فى الكتابة كانت أكبر بكثير من قدرة الفنان الفعلية، فان عثمان جلال ما أن ترك صحبة موليير، وشق لنفسه طريقاً مستقلاً حتى وضع ضعفه ككاتب مسرحى. ففى مسرحية المخدمين، وهى من تأليفه الخالص، لا نجد شيئاً من التألق والبراعة والفكاهة اللذيذة التى حققها عثمان جلال لنفسه وهو فى كنف موليير، (والتى سأفصلها حالاً).

ومن العجيب أن تظهر قدرة كاتب ما على الخلق المقتنع وهو تحت وصاية كاتب آخر، فإذا ما ارتفعت هذه الوصاية، هبط رصيده من الخلق هبوطاً ملحوظاً. ولكن هذا العجب ما يلهث أن يتبدد حين نغتن النظر فى مسرحية المخدمين، فنجد أن ضعفها الأساسى راجع إلى تهافت بنائها، وإلى عدم قدرة الكاتب على أن يطور موضوعها وشخصياتها.

تلك عناصر فنية لم يكن رصيد المسرح المصرى الناشئ منها كبيراً، ولهذا فلم يكن عجيباً أن يفشل عثمان جلال فى توفيرها لمسرحيته.

ولكن الأمر يختلف حين يكون على كاتبنا أن يسد ثغرات، أو ينشئ شرفات أن يبنى حجرة هنا أو هناك فى بناء قائم فعلاً، فان خفة ظله الطبيعية، وتمرسه بحياة الناس وعاداتهم ولغة حوارهم تمكنه لا من مجاراة المعلم الكبير وحسب، بل تحفزه إلى التفوق على هذا المعلم ذاته حين يكون الأمر متعلقاً بتفصيل ما أجمل المعلم، أو تجسيد ما إقتضت طبيعته المفكرة أن يكون مجرداً.

غير أن هذا الكلام ينطبق على عمليتين اثنتين فقط من الأعمال التى أنتجها عثمان جلال تحت وصاية موليير، وهما: الشيخ متلوف، ومدرسة النساء.

أما المسرحيات الثلاث الباقية، فإن الجهد الإنشائى لعثمان جلال لا يخرج فيها كثيراً عما وصفه هو نفسه بأنه نزع لثوب الفرنساوية والبأس لثوب العرب.

هنا يصر جلال أعمال موليير مطاوعة لرغبة عارمة عنده لتصوير كل شىء، وهو يقدم على التصوير فى: «النساء العالمات» وفى: «مدرسة الأزواج» وفى: «الثقلاء» رغم نبر موضوعاتها نبواً واضحاً وأحياناً لا أمل فى التغلب عليه، عن الذوق العام. غير أن هذا الجانب من جهد عثمان جلال فى خدمة الكوميديا ليس هو الجدير بأن يشغلنا فى هذا البحث. إنه جهد الناقل وليس جهد الخالق.

أما عنايتنا بعثمان جلال هنا فهى من أجل ما قدم من خدمة فى سبيل تمهيد الطريق أمام قيام كوميديا إنسانية، تنبع فى وقت واحد من التبعين المحلى والعالمى تستند إلى الواقع

المصرى استناداً راسخاً، وتشغل نفسها به، وتتطلع إلى أفضل ما حققه كتاب العالم من انجاز فى الشكل والمضمون معاً. لهذا، أقصر كلامى على مسرحيتى: الشيخ متلوف ومدرسة النساء.



كانت عدة عثمان جلال الرئيسية فى قصيره لأعمال موليير معرفته العميقة ببلده وناسه، وموقعه الوثيق القرب من عواطفهم وأفكارهم وأفعالهم، وخلوه التام من عقد المثقفين فى حديثه عن أهل بلده وتصويره لهم واجرائه الحوار على ألسنتهم. كذلك تحكمت فى هذا التصيير الرغبة التى أعلن الكاتب منذ البداية انها كانت ديدنه وهى: التزام نص موليير بشرط مراعاة عوائد الشرق. فهذا الهدف المزدوج مسئول عما نجد فى التصيير من مزايا وعما نلقى خلاله أحياناً من عيوب.

فهى رغبته المتحرقة فى التقريب بين موليير وبين جمهور الشعب المصرى على أيامه وحرصه على مراعاة عوائده التى دفعته - أو قل جعلته يطاوع رغبة محبة إليه - لإيراد صور واقعية عن حياة المصريين خلال أعماله المصرية. صور بعضها يصدمنا الآن، وبعضها نجد فيه مبالغة فى الواقعية أو مجافاة للذوق السليم، ولكن قيمتها الفنية والتسجيلية تجعلنا نرحب بها مع ذلك، ونشعر بغير قليل من إلامتنا لعثمان جلال لأنه حفظها لنا من الضياع.

ولنبداً بمسرحية الشيخ متلوف:

انظر إلى هذه الصورة التى يصر بها عثمان جلال كلاماً عاماً تقولُه عند موليير الوصيعة دورينا فى ذم «أورانت»، إحدى النساء الغزلات اللواتى تتقدم بهن السن، فيعجزن عن مزيد من الغزوات، فتشيع الماراة فى نفوسهن، ويحقدن على حب الشباب بعضهم البعض، ويتخذن من الفضيلة وقسوة الرأى فى الناس قناعاً يخفى الحسد والعجز. وأورانت هذه عند عثمان جلال اسمها دودو. نقول الخادمة بيهانة، التى تقابل الوصيعة دورينا عند موليير:

ببهانة:

الست دودو من يقول عنها كلام؟	حرة تقيّة ما عليها شىء ملام
لكنها كبرت قوى وتقدمت	وتحسرت على الشباب وتسنّمت
من قلة الحيلة ومن كثرة مفيش	تايت عن العرقى وعن شرب الحشيش
كانت وهى شبه تحب البهجة	وتكلم الجدعان وتهوى السمرحمة
وأن فات عليها الحلو ترمش بالعيون	وتفتخر بالصرف مع كتر الديون
لما أتاها الشيب ودلّل نهجها	وبين الكراميش قوام فوق جلدها
صبحت عدم والفل فى القلب انزوع	تزعل وتظرن اذا شافست جدع
وتطل من الطاقة وتقدح للصغار	وتخرج السسكه وراهم بالانذار

ان عثمان جلال هنا لا يورد مقابلا مصريا لشيء موجود فى نص موليير إنما هو يجسد الكلام العام الذى تقوله دورينا عن الغزلات من العجائز وذلك عن طريق إيراد وقائع محددة لتصرف عجائز السيدات الغزلات فى مصر كما عاينها جلال أو سمع بها.

أما حين يورد موليير تفاصيل محددة فى مسرحياته، فإن عثمان جلال يختار منها ما يمكن أن يلقى استجابة لدى جمهوره، ويضخم فى بعضه ويزيد عليه من عنده تفاصيل أخرى حتى تكتمل الصورة.

تصف دورينا موقف أورجون من تارتوف فى مسرحية موليير، وتقول إنه يصبر على أن يكون القس على رأس المائدة، وأنه يفرح حين يلتهم الطعام النهاماً، وأن أورجون يحرص على أن يقدم له أطايب الطعام، فإذا ما تجشأ قال له: رحمك الله.

وتقول بيهانه فى وصف الموقف ذاته فى مسرحية عثمان جلال:

إذا لقاء يقبل عليه يعنقه	ويطعمه ويشربه وينشقه وإن
يجلس على السفرة معه ويؤممه	قل عنده العيش قوام يلقيه
وينبسط كثير لما يدها	وطاسة الشربة بحلقه يكبها
وإن كان يتكبر ويفتح مبلعه	يفرح كثير وينشطه ويشجعه

ونلاحظ على الفور أن الصور المتتابعة التى يوردها عثمان جلال، هى أبلغ أثراً فى وصف الالتصاق الشديد الذى يحسه غليون بمتلوف من صور موليير، فإن مؤلفنا المصرى يستخدم تسعة أفعال يقوم بها غليون بازاء متلوف على سبيل الرعاية والتدليل، فى حين يستعمل موليير أربعة فقط، كما أن الصور عند عثمان جلال وأن نقلت المعنى العام لمعانى موليير، هى فى صميمها صور مصرية، بما فيها من حرص المصريين على أكل الكثير من الخبز.

ويزداد جهد عثمان جلال فى التمسير وضوحاً حين نتبع ما تقوله الخادمة بيهانه خلال المسرحية إما فى وصف الشيخ متلوف، أو فى استنفار باقى الشخصيات لمساعدة الابنة المسكينة مريم، فقد ركز عثمان جلال على بهانة جهوده فى تقريب نص موليير من الشعب المصرى بحسبان أنها - بحكم كونها خادمة - هى أقرب الشخصيات إلى الشعب، وأجدر - إن هو اعتنى بها عناية خاصة - أن تضى الجو الشعبى المصرى على عمله:

بيهانه: (لسلمان) سابقة عليك سيدى الحسن ويا الحسين ... تحكى لابهوا بس بكرة كلمتين.

شافت العذاب والذل واخر والندم	انظر لحالها اده ... صبحت عدم
وكلما اتفكرت فى كل اللى جرى	تشتع وترقع خدها حتى انبرى

فهذا تمصير بعيد الغور لعبارة عامة فى موليير تطلب فيها دورينا من كليانت أن يساعد ماريانا قدر ما يستطيع فانها فى أعظم ما يتصور من هم، أما عند عثمان جلال فان الهم يتحول إلى صورة مادية هى «لطم الحدود».

وأبعد من هذا دلالة على الرغبة المتفجر عند عثمان جلال فى أن يضيف شيئاً وهو بمصر (أى يخلق فى الواقع) ما يفعله بعبارة قصيرة تقولها دورينا وهى تحاول أن تمنع العاشقين ماريانا وفالير من أن يفترقا، تمسك دورينا فالير فتجمع ماريانا، وتتحفظ على - فيهرب فالير. تقول دورينا وهى تخلق سبيل فالير وتجرى وراء ماريانا: «ماذا؟ انت أيضاً؟».

أما عثمان جلال فيترجم هذه العبارة العامة القصيرة إلى صورة مصرية غنية بالانتماء إلى الواقع.

بيهانه: طاهرت أنا عنبر وفرش لى سعيد... أى ما كدت أخلص من هم حتى بدأ لى هم آخر!

ويسأل أورجون الوصيعة دورينا عن صحة صديقة تارتوف، فتقول إنه فى أحسن حال، سمين، ناعم البال، رائق اللون. أما بيهانه فتد على سؤال مائل بعدة صور، أكثر دقة وتحديدًا، يكون من أثرها أن ترتفع أماننا قامة الفقى الذى يسعى عثمان جلال إلى أن يخلفه لنا خلقاً، ويستله من ملابس تارتوف.

بيهانه:

بخير فى كل شى	يمشنى ويتهدف بجبه مشمشى
والوش راده والحدود متختخه	وله زنود بيضا سمينه مبطرخه

وما أن ينجح عثمان جلال فى تحويل تارتوف من قس فرنسى إلى فقى مصرى اسمه متلوف، بما تقدمت الإشارة إليه من وسائل التمسير وغيرها مما لم يرد ذكره حتى يشعر الخلق الجديد بقوته إلى درجة تتيح له وإخلاقه أن يضيفا إلى موليير شيئاً ليس فيه - أن يخرجاً سوياً عن نهج موليير، فى سبيل انتماء أكبر إلى البيئة المصرية... .

فى المنظر الثالث من الفصل الثالث، يدخل متلوف على أنيسة وقد استبد به الشوق، فإن السيدة التى تمنعت عليه وتعفت، قد أذنت له أخيراً بالمثل، بل أرسلت فى الواقع تطلب رؤياه. يدخل متلوف ونظرة كله مركز على محاسن حبيبته الجسدية. ينتهز أول فرصة ليمد يده على جسمها قارصاً يدها، متحسناً فخذاها، عابثاً بما يحمل صدرها من لحم وزينة معاً. وبعض هذا موجود فى موليير فعلاً، ولكن ليس بهذه الصراحة، ليس إلى هذا الحد، فبينما يد تارتوف يده إلى الركبة، يرتفع محمد عثمان جلال بيد متلوف لتمسك الفخذ، وبينما يتفحص تارتوف - متظاهراً - دانتيللا الثياب، يد متلوف يده إلى حلى الصدر.

بل أنه لا يتورع عن أن يذكر لأنيسه علانية ولهه بمفاتن جسدها:

متلوف:

من كان ينظر دى المحاسن والجمال وان
كنت أنا أذنب في هذا الطلب ما
شفت مرة الردف والطرف الكحيل
يجود بروحه في الهوى من غير سؤال
خدك ... وعينيكي أهم دول السبب
والخصر ال صرت أنا زيه نحيل

فعثمان جلال يزيد كثيراً من النهم الذي ينظر به بطله متلوف إلى أنيسه ويجعل التعبير عنه أصرح وأوقع، بحيث يبدو تارتوف بالقياس إليه متعقلاً، متحفظاً. وإلى جوار هذا يضفي جلال على أنيسة غنجاً ليس موجوداً أصلاً عند الميرا في مسرحية موليير، رغم أنه يلتزم معاني موليير بكثير من الدقة، إنما هي إضافة كلمة هنا، واختيار صيغة معينة للتعبير هناك تخلع جميعاً هذا التثنى والتأود على أنيسة وتجعلها أقرب إلى المثل الذي كان يراه المجتمع المصري للمرأة في تلك الأيام:

آه ، اف يا سى الشيخ ليه تقرص كده؟
(بإضافة كلمة اف على العبارة الفرنسية)
ما تحطش ايدك دى هنا أحسن بغير....

في الأصل الفرنسي: ارفع يدك، أنا مفرطة الحساسية الإيحاء موجود في صميم تركيب العبارة وما تحيل سامعها إليه من مواقف، وما تبثه فيه من إيحاءات.

بل أن عثمان جلال يمضي قدماً في قصيره لشخصية الميرا إلى حد إضافة أبعاد جديدة لما يمكن أن تذهب إليه في خداع متلوف، ملحوظة له بلذائذ التمتع بجسدها:

العشق ده حمري وجمرى ما اعرفوش
واش كان حوجنا بالعجل للصريعة
لما أروح ألبس ملابس شفتشى
ما يصح منك تنكرش من غير لزوم
تعمل كذا زى البهايم والوحوش
معنا ثلاث ساعات والا أربعة
واحضر الفرشة وأعمل كل شى
هو وراك نجار وفي ايده قادوم؟

وعثمان جلال ينأى هنا تماماً عن موليير، ولا يحتفظ منه إلا بمجرد المعنى العام جداً وهو أن السيدة تطلب من عاشقها ألا يكون مندفعاً هكذا في طلب المتعة. وفيما عدا هذا فالصور وتفاصيل الكلام، وليس الملابس الشفتشى، والنجار الذي معه قادوم، كلها من خلق جلال. ولا يمكن لنا بحال من الأحوال أن نعتبر هذه ترجمة لموليير، أو مجرد قصير لما هو موجود فيه.

ولا يمكن كذلك أن ندخل هذا في الباب عدم الدقة أو الخروج العشوائي على النص. إنما هي رغبة واضحة عند عثمان جلال في أن يقفز من فوق كتف موليير لشيء من التنفيس عن رغبته الدفينة في الكتابة الأصيلية. وفي هذا الضوء لا نستغرب أن «يخرج» متلوف عن كل

هدف من أهداف موليير فيقول وهو يظهر أسفه لأن أنيسة مخستكة من أثر البرد، ولا ينفذ في علاج بردها لا رب سوس ولا مستكه.

متلوف:

والله اتغميت ولكن ده يزول
ركك على عرقه على حسب الأصول

فان عثمان جلال قد ترك بطله حراً الآن كي يتصرف وفق هواه، لا وفق النص الفرنسي الذي خرج منه.

ولهذا نهش ولا نحتج أبداً حين يطاوع متلوف أنيسة فيفتش المكان ليتأكد من أن أحداً لا يراها، ثم يفلق الباب، ويتصرف نهائياً كشخصية أصيلة خلقها جلال وسواها بعيداً عن أى أثر أو ظل من أثر من المعلم الفرنسي:

الله يعينك يا جميل على دا الكفل

أزى مشيك به وهو محمل جمل

فهذا أخيراً هو «العترة» المصري الذي يرى امرأة «ملحمة» تسير أمامه، يهتز منها ردف تقيل فتدفعه النشوة إلى أن يدق كفيه بصوت عال ويقول:

الله الله ... يابختنا ... ياسعدنا، أو ما اشبه.

هذا هو المثل التقليدي لتأييس جسم المرأة ينحدر عبر أجيال من الشعر العربي ليعبر عن نفسه في صورة مصرية مائة في المائة. يعبر عن نفسه في مزيج من الفروسية وخفة الظل، تصحب دائماً ابن البلد في مثل هذه المواقف.



وما يبقى بعد هذا من مظهر لخلق عثمان جلال أثناء قصيره لموليير يتركز في الفصل الخامس من المسرحية، وسنرى حالاً أنه ليس قليلاً بحال من الأحوال.

في المنظر الرابع من هذا الفصل، يأتي المحضر عبد العال، لينفذ امرأاً بطرد غلبون وأسرته من منزلهم، الذي أصبح الآن بفضل حماقة غلبون، ملكاً لا نزاع فيه للشيخ متلوف.

ويتناول عثمان جلال شخصية السيد لويال في مسرحية موليير بلسمات قادرة وواعية، تحيله من الموظف البالغ الأدب اللفظي، البارد الأعصاب، المدرب على ذبح الناس دون أن يهتز أدهبه أو وقاره، إلى محضر مصري حقيقي، لعلة النموذج الأول لهذه الشخصية في أدبنا المسرحي. فهو يغير مهنته من موظف تابع للقصر إلى قواس من المعصره، كان في السابق مكاساً في طرده، وهو يخبر غلبون بأنه يعرف أباه من عشرين سنة، وأن «الست أمه ستنا»

(لا ذكرلام أرجون فى حديث لويال معه). ويصفه سامى، محتجاً على مظهره الزرى فيقول:

هوه كده القواس عينه معمصة أظن بك فى عصايا محمصه

أما بيهانة فتقول انه «صاحب ثبات» وتضيف:

والله عليه اكتاف زى المطرحة وله صداغ لاجل الكفوف مصلحة

وبهذا يتغير لويال تماماً، ويتحول فى يد جلال إلى موظف منتزع من البيئة المحلية، يتحدث أثناء محاولته للتقرب من غلبون وتهوين مسألة الطرد من البيت عليه، عن استعدادة للإنتظار، مورداً فى أثناء الحديث تفاصيل من الحياة المصرية القحة:

اهه كده استنى لبكرة فى الصباح لازم عن المفاتيح ونزع المستراح

ويذكر أن رجاله الذين قدموا معه لمعاونته فى التنفيذ على استعداد غلبون:

دولا نقاوه .. وكلهم متعافيين يكركبوا لزيار.. ومواجير العجين

وواضح من هذا بعض ما سبق أن أشرت اليه من أن جلال لم يكن يصر مسرحيات موليير وحسب، وإنما كان ينتهز كل فرصة ليخلق شخصيات مصرية حقيقية، مستعيناً بموليير كنقطة انطلاق، مستخدماً تجاربه الشخصية وبيئته المحلية بعد ذلك لخلق شخصيات مقابلة، لها انتماء حقيقى لمصر.

إلى جوار هذا، كان جلال ينجح فى الارتفاع بمستوى التمصير فى بعض المواقف الهامة فى المسرحية إلى الحد الذى تصبح فيه هذه المواقف، بما فيها من شخصيات وحوار ونقاش، مصرية خالصة، وكأننا نحن نشهد مؤقلاً جزءاً من مسرحية مصرية حقيقية يعرض ضمن مشاهد مسرحية أخرى ذات أصل أجنبى.

نأخذ المشهد الثالث من الفصل الخامس، وفيه تدخل أم النيل، والد غلبون، لتعلن فى اصرار لا يتزعزع انها لا تصدق هذا الذى قيل عن سوء نوايا متلوف وخبث أفعاله. ويثير هذا الاصرار الأعمى ثائرة غلبون، وبه من الجراح ما به، فقد شهد لتوه محاولة متلوف أن يهتك عرض امرأته، ومع ذلك فهذه أمه - أقرب الناس إليه - لا تريد أن تصدقه، وتروح تلتبس لمتلوف أسباب النجاة من الاتهام. أثناء الصدام العالى الصوت الذى يقع بين غلبون الثائر، وأمه المالكة زمام أمرها - بفضل عماها وعنادها - ترتفع حرارة المشهد، ويرتفع معها حماس جلال وقدرته على الاندماج فى الاحداث، وإذا به يتعدى حدود التمصير العادى وينشئ هذا المشهد الطريف، الذى يتحدث فيه غلبون خاصة، كشخصية مصرية أصيلة:

أم النيل:

طول عمرى أشوف اللى هنا متعصبين كلك عليه دا بالشمال ودا باليمين

غلبون:

واش دخل العصبية كمان فى اللى جرى لا هو انت دايماً تسمعنى لى من ورا ده شىء نظرتة يا وليه بالعيون

أم النيل:

دى برضها فتنة وغير ده لا يكون

غلبون:

ده شىء يكفر ياولية اسمعى ازاي ما أقول شفته وبرضك ترجعى

أم النيل:

والناس لها ألسن مبارد حامية ترمى البرى من حكها فى داهية

غلبون:

أما كلام بارد با قول أنا رأيت شفته، نظرتة بالعيون وما رويت

أفضل أقول شفت ورأيت شفت ورأيت شفت ورأيت شفت ورأيت شفت ورأيت

ومقارنه هذا المشهد الحامى بما جاء فى موليير... توضح تماماً أن عثمان جلال هنا قد انفصل عن أصله الفرنسى، وأخذ يتحرك حراً تماماً، ولبعض لحظات. كما يحدث للسباح المبتدئ الذى يطفو دقائق بمزلة من مدرسه وإنما يحضر منه، ويحقق بهذا شيئاً من التقدم.



وفى المشهد السادس من الفصل الثانى من مسرحية «مدرسة النساء»، تمصير عثمان جلال، يضيف مؤلفنا المصرى إلى السداجة التى تتمتع بها أجنيس فى مسرحية موليير جرعة كبيرة من الجنس والطور والأفعال الجنسية، بحيث يتغير وضع أجنيس الأصلية من فتاة خام تقع فى ورطة لذينة فتستمتع بها، ولا تجد فيها ضيراً، ولا تفهم أبداً لماذا يحاول مريبها أن يصددها عن المضى فيها، إلى امرأة غزلة ذات غنج، تستمتع وهى تروى لزوجها ما حدث، بهذا الذى ترويه، وتستخدم نوعاً من التشويق (عن طريق حبس المعلومات) لإثارة الزوج، (ولإثارة المتفرج طبعاً).

أنيسة: كان يسك ايديا ويملاها فلوس وكأن يعانقنى كثير، وكان ييوس

أبو عوف: ويعدده كله... عمل ايه ياترى؟

أنيسة: (تخجل) اف اسكت امال.

أبو عوف: مش تقولى اللى جرى؟

أنيسة: بعدين مسك...

أبو عوف: ايه بالعجل؟

أنيسة: ما أقدرش أقول بعدين تزعل..

أبو عوف: قلت لك ما نيش زعول..

أنيسة: مسك ... مسك...

أبو عوف: قولي قوام ... وكملى ...

أنيسة: تزعل كتير ...

أبو عوف: لا والنبي ... لا والولى ...

أنيسة: مسك قوام طرف القفطان ودلله وأنا كمان لما مسك سكت له.

أبو عوف: (يتنهد) طيب عرفنا انه مسك طرف القفطان بدى أنا أعرف حصل لك ايه كمان؟

أنيسة: كشف غطا صدرى ويان منه النهود فضل يبوس فيهم ويلعب بالعقود.

وليس فى موليير شىء من هذا الغرام الحسى الفاقع من جانب هوراس، وكل المعلومات التى تحبسها أنيس عن مريبها ارنولف بعد تشويق مائل فى تكنيكه لتشويق عثمان جلال، هو أن الحبيب قد أخذ من الفتاة الساذجة شريطاً للزينة كان ارنولف قد أهدها اياه.

وواضح أن عثمان جلال قد وجد الشريط شيئاً غير ذى بال لا يستأهل عناء المحب المصرى ولا يثير غيرة الزوج أو اهتمام القارىء أو المتفرج، فأدخل تفاصيل أكثر اتساقاً مع مفهوم العصر عن مسلك المرأة فى موقف مثل هذا!

يكفيننا من عثمان جلال أنه كان محباً للمسرح، وخادماً فى ساحته، وأنه كان فى أعماقه يرنو إلى أن يكون من بين المبدعين فيه، وإن كان نقص الموهبة قد قعد به عند الحدود التى قدمت تحليلاً لبعضها آنفاً، غير أن ما أنجزه عثمان جلال عند هذه الحدود كان خدمة كبرى لقضية الكوميديا المسرحية فى بلادنا، فى وقت اشتدت فيه الحاجة إلى هذه الخدمة، كى تتصل الجهود التى بذلها فنانون آخرون سابقون على محمد عثمان جلال، وأهمهم جميعاً صنوع.

فقد اختفى مسرح صنوع فى عام ١٨٧٢، وإذا بجلال يتقدم فى العام التالى ١٨٧٣ بتمصيره الشهير لمسرحية موليير «تارتوف» الذى أطلق عليه اسم: «الشيخ متلوف». ثم يخطو من بعد لتمصير مسرحيات أربع أخرى هى: «النساء العالمات» و «مدرسة الأزواج» و «مدرسة النساء» و «الثقلاء». فيقدم بهذا خدمة كبرى للمسرح المصرى، أول مظهر لها هو تحقيق ذلك الاتصال الحيوى الذى تحتاجه الحركات المسرحية، كى تنمو وتزدهر، فلم يمض وقت طويل على اختفاء صنوع، وقصصيات محمد عثمان جلال، حتى أخذت مسرحيات موليير المصرى تعرف طريقها إلى المسرح.

قدمت مدرسة النساء فى عام ١٨٩٥، بعد حوالى ست سنوات من انتهاء جلال من تمصيرها. وقد يكون البدء بهذه المسرحية بالذات نوعاً من سوء الحظ، فإن موضوعها كان جديراً بأن يصدم الذوق العام، فلم يكن جمهور آخر القرن ليرضى عن مسلك فتاة تلقى

عشيقاً لها المرة بعد المرة فى بيت ربيبها وتسلم له جسدها ليعانق ويبوس، ثم تروح تحكى لريبها تفاصيل هذه اللقاءات الحسية العارمة فى براءة مصطنعة.

وربما كانت الصورة اختلفت شيئاً ما لو أن «الشيخ متلوف» قدمت بدلاً من «مدرسة النساء»، فإن الدجل الدينى موضوع قريب من أذهان جماهيرنا ووجدانها، والرغبة فى السخرية من الفقهاء، وكشف تنطعهم وجشعهم دفينه فى تقاليد المسرح الشعبى، وعلى الأخص مسرح الأراجوز. وفعلاً أثبت تاريخ العروض المسرحية خلال النصف الأول من هذا القرن أن «الشيخ متلوف» مسرحية ناجحة، وأنها قد شقت لنفسها مكاناً واضحاً بين مسرحيات التراث، فلو أن جمهور أواخر القرن كان قد تعرف على فن كل من موليير ومحمد عثمان جلال من خلال هذه المسرحية الموفقة، فلربما كان أمكن تعويده - بالتدرج - على ما فى باقى المسرحيات من أشياء تنبؤ عن ذوقه، فنظر إليها فى إطار الفن المسرحى وحكم لها أو عليها على هذا المستوى، بدلاً من مجرد رفضها على المستوى الاجتماعى.

مهما يكن من شىء فإن عثمان جلال بتمصيره مسرحيات موليير الخمس قد قام بشىء هام حقاً من أجل مسرحنا الناشئ وهو توفير نصوص مسرحية على مستوى عال من التأليف استخدمها المسرح الجاد فيما بعد دعامة لما كان يدعو اليه من ربط الحركة المسرحية الناشئة بروائع المسرح العالمى، فقد استند جورج أبيض إلى نصوص عثمان جلال حين أراد أن يقدم كوميديات رفيعة المستوى تثبت للمقارنة بالمأسى الكبرى التى كان يشرع فى تقديمها.

كذلك قدمت فرقة عكاشة مسرحية «الشيخ متلوف» كما قدمتها فرقة الدولة من بعد مرات عديدة. وكان معنى هذا بالنسبة لتاريخ المسرح المصرى أن نماذج جيدة من التأليف الكوميدى قد اتبحت لأول مرة للنظارة والكتاب الناشئين معاً وإن هذه النماذج قد تحملت - نيابة عن تأليف أخرى لاحقة - عبء الصدمة الأولى التى يحدثها الجديد دائماً فى صفوف الناس.

وهكذا، وبفضل نصوص عثمان جلال، التى شرع "جورج أبيض" يقدمها بشىء من الانتظام عام ١٩١٢ استطاع محمد تيمور أن يقدم كوميدياته الاخلاقية التى سنناقشها فى الفصل التالى، واستطاع توفيق الحكيم أن يقدم المرأة الجديدة فى عام ١٩٢٣ دون خوف من عقاب. وبفضل عثمان جلال أيضاً أمكن لأحمد شوقى أن يقدم «الست هدى» للمسرح بنجاح كبير، وهى تعتبر أول ثمرة مسرحية حقيقية للنبت الذى استورده عثمان جلال وزرعه فى التربة المسرحية الناشئة بكثير من الجهد، ثم ترك لمن تلاه من الكتاب أمر تحسين أنواعه، وتأصيله فى الأرض المصرية - وأعنى به "كوميديا النقد الاجتماعى" المعروفة أيضاً باسم "كوميديا السلوك".

وهكذا بدأت الكوميديا الانتقادية ممصرة على يد عثمان جلال، ونشأ منها فيما بعد جيل ثان استوطن الأرض واكتسب كثيراً من خصائصها وذلك فى مسرحيات محمد تيمور

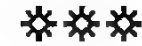
ومسرحية المرأة الجديدة لتوفيق الحكيم، ثم انتج شوقي أول نموذج مصرى خالص منها فى «الست هدى»^(١).

ومعنى هذا - مرة ثانية - ان عثمان جلال - بالاشتراك مع يعقوب صنوع - قد حفر للكوميديا المصرية الرافد الثانى الهام الذى لا غنى لأى كوميدى انسانية عنه، وهو الرافد العالمى، الذى لولاه لما أخذ الناس فن الكوميديا مأخذ الجد الواجب لها، فظلت أسيرة المستوى الفكرى المنخفض الذى تحققه الكوميديا الشعبية، ولا تستطيع الارتفاع عنه، لإنشغالها فى معظم الوقت بفنون الإضحاك والمدى.

وقد أخذ هذا الرافد العالمى يقوم بعمله الهام فى إغناء الكوميديا المصرية، حين بدأ يظهر الكاتب المسرحى الكوميدي ويقدم أعمالاً منسوبة إليه هو وحده، بعد أن كان التأليف الجماعى ذو الطابع الارتجالى هو سمة المرحلة التى بدأت فى نهاية القرن الماضى واستمرت حتى نهاية عشرينات هذا القرن (باستثناء أعمال صنوع).

كذلك أشارت جهود عثمان جلال إلى الطريق الذى يمكن للكوميديا أن يسلكه كلما أعوزها النص الجيد وهو التمسير عن أصول عالمية.

وهو الطريق الذى سلكه فيما بعد كل من بديع خيري ونجيب الريحانى - وإن كان هذان قد تجنبنا النماذج الرفيعة فى فن الكوميديا، بحسبان أنها لن تلقى نجاحاً شعبياً كانا يسميان جاهدين إلى تحقيقه، فقصرا همهما على مسرحيات الجمهور العريض فى فرنسا، استوردا أفكارها وموضوعاتها ولكنهما أحسنا تمصيرها، فلم يعد الأمر معهما مقصوراً على نزاع «ثوب الفرنسية» عن الشخصية، والباسها «ثوب العرب» بل تعدى هذا إلى تغير أشمل، تناول النفسية والعقلية أيضاً، بحيث أصبح التمسير شيئاً كثيراً الشبه بالتأليف.



(١) منذ ان كتبت هذا الكلام فى العام الماضى (١٩٧٠) وقع لى نص أول كوميدىا مصرية حقيقية، وهى كوميدىا: «دخول الحمام مش زى خروج» التى ألفها إبراهيم رمزى فى ١٩٦٥ أو أوائل ١٩٦٦ ونشرتها مجلة الهلال فى عدد يوليو ١٩٧١

الفصل السادس

محمد تيمور

والكوميديا الانتقادية

إن كان محمد عثمان جلال قد قعدت به قدراته دون اخراج كوميدىا انتقادية مصرية من اللون الذى هفا إليه فزاده وهو بمصر مولير، فان فارساً آخر من فرسان المسرح المصرى ما لىث أن ظهر على المنظر، وأخذ يكتب لمسرح كوميدى جاد تعلقت به روحه الوثابة وأبت إلا أن تخرجه للناس. ذلكم هو محمد تيمور.

فى عام واحد، بالغ الأهمية فى تاريخ الكوميديا المصرية الراقية، هو عام ١٩١٨، أخرج محمد تيمور مسرحيتين جذيرتين بكل اعتبار، الأولى: «العصفور فى القفص»، وقدمتها فرقة «عبد الرحمن رشدى» فى مارس عام ١٩١٨. والثانية، وهى انضج الاثنتين وأكثرهما دلالة: «عبد الستار أفندى»، وقدمها «عزيز عيد» على مسرح دار التمثيل العربى، فى اطار فرقة منيرة المهديّة، وذلك فى ديسمبر عام ١٩١٨.

قدم محمد تيمور: «العصفور فى القفص» على اعتبار أنها نموذج لما ينبغى أن تكون عليه الكوميديا الانتقادية، ذات المضمون الاجتماعى الواضح. وفعلاً، يبرز موضوع المسرحية بروزاً واضحاً، وإن كان غير ضار فنياً - فنتبين أنه علاقة الآباء بالأبناء، وهى علاقة متأزمة دائماً، ولكنها فى الفترة التاريخية التى تدور فيها حوادث المسرحية، متأزمة بصفة خاصة فالبلاد على عتبة ثورة كبرى كان مقدراً لها أن تنفجر بعد عام، والأبناء يتطلعون - مع غيرهم من أهل مصر - إلى شىء من الحرية، فى السياسة وفى الاجتماع معا.

وبيت محمد باشا الزفتاوى يمثل الرجعية المصرية قشياً واضحاً، فمحمد باشا اقطاعى واسع الثراء، كبير البخل، كل همه أن يروج حاله وترتفع أسهمه لدى الحكام، ويعاد انتخابه

لعضوية مجلس المديرية، لما يمثله هذا من جاه وكسب مادي ومعنوي معا.

وهو يعلن صراحة أنه لا شأن له بالسياسة، ويقرر أنه الأمر الناهي في البيت، فتخنع له زوجته عزيزة، ويثور ابنه حسن ثورة ضعيفة، مكبوتة، ويلجأ إلى التمرد السري على والده، فينشئ علاقة غير شرعية مع خادمة سورية في البيت اسمها مرجريت، تحبه، وتظهر له الحنان الذي يفتقده في أبيه، والذي لا تفلح أمه في تعويضه عنه، فهي أضعف من أن تحمي ظهره وتؤثر في أبيه ليستجيب لطلباته المشروعة: شراء بدلة اسموكنج مثلاً لحضور حفل زواج! ويكشف الأب علاقة ابنه بالخادمة، فتطرد المسكينة من البيت، دون أن تستطيع ثورة حسن الضعيفة أن تثمر شيئاً على سبيل حماية البنت أو تعويضها، وحين يعرض حسن أن يترك البيت ويمضي وراء مرجريت، يقول الباشا معلقاً: «توفر ياخويا، لكن استنى، والله العظيم لاضربك». وبالطبع لا يغادر حسن البيت، وإنما يبقى فيه ليواصل الدراسة!

ونعرف من بعد أن مرجريت قد حملت - سفاهاً - من حسن وأنها اتصلت به مراراً، مرة تخبره، ومرة أخرى ترجوه، وفي مرة ثالثة تهدده بالحضور إلى بيت أبيه وإعلان النبا على شكل فضيحة. وفعلاً تحضر مرجريت، ولا تجدى محاولات حسن وأمه عزيزة وابن خاله محمود في حجب ما تحمله من أنباء عن الباشا، فهم يحاولون - المرة بعد المرة - اقناع الوالد بالذهاب إلى منزل حسن باشا رضوان الذي يسعى محمد باشا إلى اقناعه بالتوسط له حتى يعاد انتخابه، ولكن الباشا يقرر في كل مرة البقاء في البيت بحجة أو أخرى، وحين يقتنع أخيراً بالخروج يصطدم بمرجريت داخلة لتنفيذ تهديدها:

الباشا: شيء جميل! أنا في حلم والا في علم (لمرجريت) جاية تعملي ايه يابنت
(بشدة) جاية هنا تعملي ايه؟

مرجريت: أسأل ابنك؟

الباشا: (مندهشاً) أسأل ابني؟

حسن: ما تسألهاش يابابا، أسألني أنا، الحق مش عليها، الحق على.

الباشا: ايه هو اللي جرى؟

عزيزة: مافيش حاجة، دي بس...

حسن: (يقطع عليها الحديث) اسكتي يا نينا، ما حدش حيثكلم غيري.

محمود: (لحسن سرا) اسكت يا حسن، اسكت خيلنا احنا اللي نتكلم.

حسن: (لمحمود بصوت مرتفع) أنا مش عيل يا محمود لازم الحقيقة تتعرف.

الباشا: ايه هيه الحقيقة؟

حسن: (بصوت فيه رنة المقدم على شيء كبير) الحقيقة ان مرجريت حامل.

الباشا: حامل! من سيادتكم؟

حسن: أبوه مني أنا، والواجب يدفعني اني أساعدها.

الباشا: (للجميع) ده كلام فارغ، بقي بنت زى دي تضحك علينا كلنا، اطلعي بره

يابنت، اطلعي بره... لحسن أخبط وشك في الأرض.

حسن: اذا طردتها يابابا رايح أطلع أنا وراها.

الباشا: بطلوا ده واسمعوا ده!!

عزيزة: ياباشا استنى شويه، الولد حسن ده مجنون وطلع فيها مرة واحدة، لازم

نعقله، موش كده يا محمود بك؟

محمود: معلوم، لازم نعقله، بدل ما ندفعه لعمل حاجات موش كويسة.

الباشا: أنا بدى أعرف سى حسن عاوز يعمل ايه؟

حسن: عاوز أرى الولد اللي في بطن مرجريت، عاوز أطلعها من هوة العار اللي

رميته فيها... عاوز...

الباشا: اخرص يا قليل الأدب، اخرص والا اطلع بره أنت وهيه.

حسن: يكون أحسن.

محمود: اسكت يا حسن.

الباشا: لازم أطرده هو وهيه حالا... حالا...

عزيزة: ياباشا أبوس ايدك ورجلك.

مرجريت: ياباشا ما تخافش، كنت أظن أن الاغنياء في قلوبهم رحمة على الفقراء،

كنت أظن الباشوات يعرفوا الواجب، كنت أظن ان الرحمة والشفقة لسه موجودة في الدنيا،

لكن دلوقت عرفت الحياة عبارة عن غش وخداع وظلم، ما تأخذنيش ياسعادة الباشا اللي جيت

وقلقت راحتك، وانت يا حسن دلوقت عرفت انك راجل صحيح، خليك مع أبوك وأمك، ما

يصحش انك تسيبهم علشان بنت مسكينة زى، أما أنا عندى رب ما ينساش حد.

حسن: (يسرع ويقف بجوارها) استنى يا مرجريت يستحيل تطلعي من هنا من غير

ما أكون معاكى، انت بتحسبيني راجل متوحش ما عنديش شفقة ولا رحمة؟ أبدا لازم أعيش

معاكى ونرى سوا الولد اللي لسه ما شافش نور الدنيا.

الباشا: (ينتظر لزوجته) أنا ما اقدرش على الحال ده أبدا، هو أنا بيتى معرض فسق

يامحمود بك؟ أنا يا أقول لك للمرة الأخيرة انى ما نيش عاوز أشوف وش البنت دي ولا وش

الحمار ده (مشيراً لمرجريت وحسن) يالله بره، اخرجوا بره.

عزيزة: ياباشا باترجاك، أبوس ايدك (لحسن) يا حسن أنا أمك، ارحم أمك.

محمود: يا حسن شوف أمك وأبوك.

حسن: يستحيل، آه، عاوزين انى أرحم أمى ولا ارحمشن ابني؟ مستحيل.

الباشا: (محتداً جداً) اطلع بره انت وهيه، اطلع أحسن والله بعدين أخسف بكم

الأرض، يالله بره حالا.

حسن: يالله يا مرجريت، الوداع يا أمى (يخرج ومعه مرجريت).

عزيزة: آه، محمود بيه، روح معاه، خليك معاه لحد ما تنفض المسألة، روح يا حبيبى.

محمود: حاضر يا خالتي، ادينى رايح. (يخرج).

عزيزة: (تجلس على كرسى وتضع رأسها بين يديها) آه يا غلبى، يا غلبى يانا.
الباشا: غلب ايه ويتاع ايه؟ الحمد لله اللى استريحنا منه ومنها، كنا يا ترى حا نقبل
على نفسنا المصيبة دى؟

عزيزة: (لا ترد عليه بل تجلس وهى واضعة رأسها بين يديها).
الباشا: (لنفسه) ودلوقت وجب انى أنظم حساب بيتى بشكل تانى بعد ما طردت
الملعون ده، بنجيب فى اليوم تلاته كيلو لحمه، نجيب اثنين كيلو ونص، وبنجيب بسته صاغ
خضار، نجيب بخمسة، وبنجيب اربعة كيلو عيش، نجيب تلاته ونص، أبوه كده قام. (يذهب
إلى الشباك ويفتحه وينادى) يا عبد السلام أفندى، يا كاتب سعادة محمد باشا الزفتاوى.

(صوت عبد السلام أفندى من الخوش) أفندم.
الباشا: تعالى تحت الشباك وامسك الدواية والقلم واكتب.
(صوت عبد السلام أفندى من الخوش) أيوه يا أفندم.
الباشا: الآن وقد طردنا ولدنا العزيز حسن بك على من منزل سعادتنا، أمرنا بما هو
آت:

أولاً - انزال مرتب اللحمة من تلاته كيلو إلى اثنين كيلو ونص.
ثانياً: انزال مرتب الخضار من ستة قروش خمسة.
ثالثاً: انزال مرتب العيش من تلاته كيلو إلى اثنين كيلو ونصف.
رابعاً: انزال مرتب....

< ستار >

هذا المشهد الرئيسى، يحمل معه روح المسرحية ولونها، وطريقة علاجها للموضوع، كما
يحدد بوضوح علاقة الشخصيات بعضها ببعض.

فمسرحية «العصفور فى القفص» هى من اللون الذى عرف فى مصر باسم «الدرام»،
وتعرفه كتب تاريخ المسرح أيضاً باسم «الدراما البورجوازية»، وفيه يسمى الكاتب إلى عرض
مشكله اجتماعية عرضاً رناناً زاعقاً، تبرز فيه المشكله موضحة باللونين الأبيض والأسود،
على أن يجمع العلاج بين السمات الجادة والفكاهية، ويتوسل الكاتب أثناءه بكل وسائل
الاثارة من حوادث ميلو درامية، ومواقف خطابية وأبطال مثاليين فى الخير، وغيرهم مثاليين
فى الشر... الخ. ورغم أن محمد تيمور يسمى مسرحيته: «كوميدي» إلا أن جدية نظرته
لموضوعه، قد انتهت به «العصفور فى القفص» إلى أن تصبح من لون الدرام فعلاً، مع
محاولات لطلاء الموضوع من الخارج طلاء كوميديا.

وفى سبيل الكوميديا يخلق محمد تيمور شخصية الباشا: محمد الزفتاوى ويضفى
عليه، بتأثير واضح من موليير، صفتى البخل، والتفاخر معاً، فهو يقتر على أهل بيته كل
التقتير، وهو فى الوقت ذاته يشتري من التحف والغازات ما يحاول أن يزايد به على خصومه

الاجتماعيين، فيجمع تيمور بهذا بين شخصيتين من شخصيات موليير فى شخص بخله
المصرى - شخصية ارباجون فى مسرحية «البخيل»، وشخصية: مسيو جوردان فى البورجوازي
النبيل.

كذلك يقتض الكاتب شخصية «العايق» من مجموعة شخصيات موليير فى: «مدرسة
الأزواج» فيجعل لها نظيراً مصرياً فى شخص أمين بك، ابن عم حسن، الوارث المتلاف، الذى لا
يهمه من الدنيا سوى ملذاته مع عشيقاته، وأناقته، ولا يبالي بعد هذا ان مرضت أخته، أو
أختلت الأمور فى ضيعته.

ومن المسرح الأوربي عامة - وموليير خاصة - اجتلب تيمور موضوع العلاقة الغرامية
التي تقوم طواعية بين الخدم، أو التي يحاول فريق من الخدم الرجال انشاءها مع الخدم النساء
واستخدم هذا الموضوع وسيلة من وسائل خلق الفكاهة، فهو يجعل الخادم السودانى فيروز أغا
يقع فى غرام الخادمة مرجيت، التي تسخر منه وتضحك المتفرجين عليه.

ومن حيل مسرح موليير المعروفة استخدام الميلودراما وسيلة فعالة لخلق عقدة المسرحية،
وكذلك يفعل محمد تيمور فى مسرحيته، فحين يضطر حسن إلى العمل كاتباً صغيراً فى
تاجر، ويقامى شظف العيش فى سبيل زوجته وابنه، يسوق له القدر الميلودرامى هدية ثمينة
فيجعله ينقذ رضوان باشا من الموت تحت عجلات الترام.

ورضوان باشا هذا هو الرجل الواسع النفوذ، الذى يحاول الزفتاوى باشا، والد حسن، أن
يترضاؤه ولو بجدع الأنف، وبالطبع يتوسط رضوان باشا لدى الزفتاوى باشا ويضطره إلى
الصفح عن حسن وزوجته وابنه، ثم يرضى الباشا عنهم من بعد رضا فعلياً، ويجرى عليهم
الأرزاق، ويعود الجميع هانئين إلى أحضان الأسرة الكبيرة.

على أن محمد تيمور لا يتأثر بمسرح موليير وحده، وإنما هو أيضاً واقع فى دائرة نفوذ
مسرح أواسط القرن فى فرنسا، حيث كتاب الواقعية الشعبية الناشئة من أمثال «إميل
أوجييه»، و«الكسندر ديماس، الابن»، قد تفوقوا فى علاج المشاكل الاجتماعية علاجاً درامياً
فعالاً، على أساس من الفكرة القائلة بأن الفرد نتاج حتمى للبيئة المحيطة به، وأن الخير والشر
يكمنان فى المجتمع وليس فى البشر.

ونحن نجد فى «العصفور فى القفص» شيئاً من هذا المنطق الاجتماعى متمثلاً فى حسن
الشاب الذى يتوق إلى التحرر، ويود لو استطاع أن يقف من أبيه موقف الند، ولكن يقعد به
عن هذا خنوع، هو نتاج سنوات طويلة من الاستبداد الأبوى. ومحمد تيمور يعرض هذه
المشكلة عرضاً واضحاً وواقعياً أيضاً، على نحو ما فعل واقعيو فرنسا فى أواسط القرن،
ولكنه لا يلبث أن يستعين - كما رأينا - بالميلودراما كى يحل عقدة المسرحية على نحو يعجب
الجمهور العريض.

ومع ذلك فإن الموقف الواضح الذى يقفه المؤلف من موضوعه والذى يجعل رضوان باشا

يتباهى فى المسرحية ليزكرنا بتعقل أوجيبه بإزاء المشاكل الاجتماعية التى كان يعرض لها، فإن الكاتب الفرنسى لم يكن ثائراً، ولا متمرداً على النظم الاجتماعية، وإنما كان كل همه أن يرسم من الطبيعة صورا منتزعة من الواقع، ويدعو خلال هذا الى ما يعتقد انه الفضائل الاساسية فى المجتمع.

وشيناً من هذا فعل محمد تيمور، حين انتهى من استكشافه المسرحى لمشكلة الآباء والابناء، ثم جعل - رضوان باشا - قبل نهاية المسرحية بدقيقة أو دقيقتين يقول:

رضوان: الحمد لله، ودلوقت بقى، حيث انكم اصطلحتم، فأنا لى كلمه صغيرة أقولها لك يامحمود بك، وأمين بك، ما تظنوش ان حسن عمل طيب، الظروف كانت قاسية عليه يابنى يامحمود انت وأمين، انتم لسه ما التجوزتوش، وادى انتم شغتم بعنيكم الغلب اللى شافه حسن، فأنصحكم انكم ما تتجوزوش الا من جنسكم ولا تطلعوش من خلف أبهاتكم.

فهذه المسرحية إذن ليس الدعوة إلى المساواة الاجتماعية، وإنما غرضها هو التعقل الاجتماعى - أن يتعقل الباشا الزفتاوى فى معاملته لابنه، وأن يتعقل ابنه أيضاً، وأهم من هذا رفقاء ابنه من الشباب، فلا يتزوجوا من خارج طبقتهم.

باسم التعقل قد كان الصنف عن حسن، واعتبار ما تم قضية منتهية يرجى ألا تتكرر، ولا بأس - لخدمة هذا الغرض الأساسى - من استخدام الميلودراما، بل ولا بأس أيضاً من العطف على موقف الخادمة مرجريت والانتصار المؤقت لزوجها من حسن، والصنف الضمنى عن «جريمة» الحجاب طفل غير شرعى، مادام هذا كله سيرفع إلى المجتمع ليجد له وضعاً مشروعاً يرضى عنه الجميع.

وهنا يجدر أن نشير إلى أن موضوع العلاقات الجنسية غير المشروعة، ومحاولة القاء ضوء منصف وواقعى عليها قد كان موضوعاً دائماً التردد فى المسرح الفرنسى، منذ نظر اوجيبه بعين العطف إلى مومس أسمها كلوريند فى مسرحية «المغامرة» وجعل وجودها كله يتغير بعد أن تقع فى غرام، وإن حرص الكاتب - مع هذا - على أن يؤكد حكمة الطبقة البورجوازية وتعقلها، فى مواجهة الحماقات الرومانسيات، وهو عين ما فعله تيمور فى مسرحية «العصفور»، إذ عرض قضية مرجريت عرضاً منصفاً وعطوفاً، ثم جعل الحكمة كلها تنبع من الطبقة الأعلى.



بعد حوالى تسعه أشهر من ظهور مسرحية «العصفور» أخرج عزيز عيد مسرحية تيمور الثانية «عبد الستار أفندى».

وقد كتب "محمود عزى"، صديق محمد تيمور يقدم المسرحية بقوله: «كان فى الفتره بين مسرحيتى العصفور فى القفص، وعبد الستار أفندى، القضاء على التمثيل الجدى بانتصار كشكش بك، ذلك الانتصار الذى اجتذب اليه عشاق المسرح، فترة رأها تيمور القضاء

على الفن الذى تعشقه، فقال فى نفسه فلا حارب التمثيل الهزلى بنفس سلاحه ولا اجتذب الجمهور برواية فنية ذات صبغة هزلية ونكات ثم أرتفع به بعد ذلك من الهوة التى ألقاه فيها التمثيل الهزلى إلى الغاية التى انشدها^(١)»

من هذه الخطوة التى قرر محمد تيمور أن يخطوها نحو الكوميديا الشعبية تأتى أهمية مسرحية «عبد الستار أفندى»، وينبع - أيضاً - شىء كثير مما فيها من فضائل.

والمسرحية تقوم على موقف رئيسى تعرفه الكوميديا العالمية والمحلية^(٢) حق المعرفة، وهو موقف الزوجة المتسلطة، والزوج المغلوب على أمره، وما يجرى بينهما من شد وجذب تنتج عنه الفكاهة المطلوبة. نفوسه الزوجة تتحكم فى أمور بيتها، وتسيطر عليه وعلى زوجها، عبد الستار أفندى الموظف بنظارة الأوقاف، وفى الوقت الذى تظهر فيه جانب القسوة لزوجها، تلين وتخنع أمام ابنها عفيفى، المدلل العاطل، الذى يدعى أنه يمثل موهوب.

وفى المسرحية أيضاً: جميلة الابنة الشريفة التى تستنكر أفعال أمها وتنحاز إلى أبيها، رافة به وجباً. وهى تقاوم مقاومة كبيرة مشروعاً يتقدم به أخوها عفيفى لتزويجها من صديقه السبىء السمعة: فرحات، بعد أن وعده هذا الأخير بأن يزوجه بدوره من ابنة أحد البهوات ممن يلوذ بهم فرحات هذا.

ثم شخصية البواب والخادم العام: عم خليفة، العجوز الذى يجمع بين المكر والطيبة والذى روى أولاد الأسرة جميعاً، وهو ينحاز إلى معسكر عبد الستار - جميلة. وهناك أيضاً الخادمة «اللهلوية» هانم، كتلة النشاط والحياة وانعدام الضمير، التى تنحاز إلى معسكر نفوسه - عفيفى وتدبر معهما المؤامرات ضد الزوج والابنة وخليفة.

وبين هذين المعسكرين يدير محمد تيمور صراعاً حافلاً بالحياة والفكاهة بدرجاتها المتفاوتة بين الكوميديا الناعمة والهزل الخشن، ويعرض أثناء هذا الصراع شخصية الزوج المغلوب على أمره عرضاً عطوفاً ومتنعاً، ويبين محاولاته الكثيرة والمضحكة للخروج من تحت سيطرة الزوجة واستبداد الابن المدلل.

كما يعرض شخصية الابن «المفسود»، الذى تنبأه الأم تبنياً أعمى، وتفضله على زوجها، رغم عيوب الابن الواضحة، ربما لان الام تجد فى الابن من المزايا النفسية ومن قوة الشخصية، ومن القدرة على السيطرة ما تفتقده فى زوجها، وما كانت تمنى لو كان موجوداً فيه. كذلك تعرض المسرحية لمشكلة البنت التى يراد تزويجها رغماً عنها، والتى تقع - إلى جوار تحكم الأم - تحت استبداد الابن أيضاً لأن العرف الاجتماعى يعطيه حق التصرف فى أمرها بحكم أنه ذكر، وبرغم أنه يصغرها بخمس سنوات كاملة.

(١) مقدمة المسرح المصرى. صفحتا ح ط.

(٢) هو الموقف ذاته الذى استغله صنوع من قبل فى مسرحية الاميرة الاسكندرانية. وفيها - كما رأينا - زوجة متسلطة.

فالمسرحية - أذن - هي دراسة في المشكلة ذاتها التي شغلت تيمور في مسرحية «العصفور» علاقة الآباء بالأبناء، وإن كانت المشكلة هنا مقلوبة رأساً على عقب، فهي تصور استبداد الأبناء بالآباء، مما يسمح بالكوميديا والهزل معا.



ولكى يحصل محمد تيمور على الدرجة القصوى من الفكاهة في مسرحيته خرج بموضوعة من حدود الطبقة العليا، التي لم يكن الاستبداد الاجتماعي يسمح بالتندر بها إلى حد ينتج الكوميديا الناجحة، وحط رحاله في أرض طبقة تليها هي الطبقة المتوسطة الصغيرة.

وقد هباً له هذا الانتقال حرية ومرونة في استخدام الشخصيات الشعبية، فلم يعد الخدم في المسرحية مخلوقات قليلة القيمة، يسئ السادة استخدامهم، ويتندرون بهم، ويعتدون على النساء منهم، بل أصبحوا شركاء فعليين لأهل الدار في تصريف شئونهم. إن عم خليفة البواب، وهو واحد من أنجح شخصيات المسرحية، يدخل المعركة مع عبد الستار وابنته جميلة باقتناع تام بأنه يحارب من أجل قضية مشتركة.

والخادمة اللهلوية هانم، تنضم أيضاً بمثل هذا الحماس التلقائي إلى قضية الفريق المضاد، وكأنها فرد منهم، بل أنها تنشئ علاقة بالابن الفاسد عفيفي، تقرضه فيها النقود، وتتطلع إلى أن يبقى حبه لها.

وأثر هذا كله على المسرحية طيب وباعث للمرح الحقيقي. لا حواجز هنا ولا سدود تعوق الحركة بين الشخصيات، وعلى هذا تنوأل المشاهد اللذيذة في سهولة وتلقائية، وتتفاوت بين الكوميديا الناعمة - كما قلت، وبين الهزل الصاخب. فمن النوع الأول هذا المشهد الذي يدور بين الأم نفوسة، وبين ابنها عفيفي، الذي يدعى أنه ممثل موهوب. يريد عفيفي أن يخلق فرصة كي يعرض فيها قدرته على التمثيل على أمه، فيفتعل معها معركة:

عفيفي: اظن انك فاهمه انى موش عارف انك سبب الخناقة دى كلها، أنا بس جببت احترامك قدام الخدامين لكن يظهر انك مش عارفة مقامى؟

نفوسة: محسب بالنبي يابنى، ما أعرفش مقامك ازاي؟ انت غاوى تراترو وعضو فى جنينة الحيوانات.

عفيفي: تراترو ايه، وجنينة الحيوانات ايه يا وليه؟ بظلوا ده واسمعوا ده يا اخوانا، انت يا شيخه انضريتى فى عقلك؟ دنا ممثل تراجيدى وكوميدي كمان، والله بلاوى، أوريكى ازاي؟ أوريكى عشان تصدقى؟

نفوسة: محسب بسورة يس والقرآن الحكيم، ورينى ياخويا ورينى.

عفيفي: عاوزه قطعة تراجيدى من شاكسبير، والا من الحداد؟
نفوسة: اللى يعجبك ياخويا.

عفيفي: اسمعى كلام عطيل لما جه يموت دمونة، دى قطعة ترجمتها أنا بنفسى، اسمعى: ثغر جميل، وشعر طويل، وخصر نحيل، وردف ثقيل، وغرام فى الفؤاد، يضيع الرشاد، ويقتل العباد. أى دمونة المحبوبة، أنا أهواك وأموت فى هواك، وأضع قلبي فى يمينك قبل يسراك، ولكنك خنت العهد، ونقضت الوعود. (يتحمس ويقترب من أمه) وعشقت كاسيو اللعين ابن اللعين الخائن الاثيم، وخنت عطيل الاسد الهمام والقائد الدرغام، ولم تخشى القادر العلام... ويك يادمونة (يهدد أمه بيده).

نفوسة: بسم الله ما شاء الله، ربنا يزيد ويبارك.
عفيفي: ويك يادمونة، سأخلع أضراسك وأخمد أنفاسك.
نفوسة: بس ابعده ياخويه شويه.

عفيفي: اسمعى امال (يقترب منها ماداً يده لرقبتها) سأجعل عظمك ولحمك شذر مذر ويكون موتك عبرة للبشر، وسيقول الناس أحسن عطيل وأجاد ونال المراد وشفى الفؤاد.

نفوسة: الواد جرى له ايه يا اختى؟ ابعده يا عفيفي.
عفيفي: (ماسكا رقبته) موتى يا خاتنة موتى (يضغط على رقبته) لقد دنت الساعة وحل العقاب، موتى، موتى.
نفوسة: الحقونى يا ناس الواد اتجنن.

عفيفي: (مندفعاً) موتى، موتى، موتى (١).
ومن أمثلة الكوميديا الحية، التي تعتمد على النقد الاجتماعي وعلى الصدام المضحك بين الشخصيات، هذا المشهد الذي يدور بين عم خليفة البواب وهانم الخادمة، وقد جاءت الأخيرة تنقل له خبراً يسوء.

هانم: (تدخل وهى مذعورة) اسكت يا عم خليفة، اسكت يا عم خليفة، يا خراب بيتى وبيتك يا عم خليفة، يادى الداهية الجديدة يا عم خليفة.

خليفة: جرى ايه يا بنت؟
هانم: (تلطم وجهها) يامصيبتى ومصيبتك يا عم خليفة، ياترقيع صداغى وصداغك يا عم خليفة.

خليفة: جرى ايه يابنت، ستك نفوسة حصل لها أمر الله.
هانم: (تلطم وجهها وتنشل) ياريت كان كده يا عم خليفة، ياريت كان كده يا عم خليفة.

خليفة: سيدك عبد الستار راح لرحمة ربه؟

(١) سنجد أن هديع خيرى والريحانى قد استفلا جوهراً هذا الموقف - بنجاح أكثر - فى مسرحية: أموت فى كده. كما سبق أن استخدمها أمين صدقى فى مسرحية: «هز ياروز» (عام ١٩٩٦) التي كتبها للريحانى، ومسرحية ولسة (١٩٩٩) التي كتبها للكسار.

هانم: لا ياعم خليفة، ياريت المصيبة كانت فيه ياعم خليفة.

خليفة: بلا قافية سيدك عفيفى دهسه اوترويل؟

هانم: يكون أحسن ياعم خليفة.

خليفة: يابنت بلاش هلس بقى، اطلعى برا، برا.

هانم: (تسكت قليلا وتتكلم وهى تبكى بعد أن تجلس على الأرض) اسكت ياعم

خليفة، اسكت، دى مصيبة كبيرة ياعم خليفة، بكرة تنخرق عينى وعينك ياعم خليفة بكرة

تنتف دقنك، وتبهدل عمتك ياعم خليفة، عمتك الشريفة، الشريفة قوى.

خليفة: بس موش تقولى.

هانم: اسكت (تبكى) فوكس مات^(١).

خليفة: (يصفر وجهه ويسقط على الكرسي) فوكس مات؟ ونروح فين يا هانم، نروح

فين؟ فوكس مات؟ الكلب الحلو ده؟

هانم: قل لى ياعم خليفة، نعمل ايه لما سيدك عفيفى يسمع؟ نعمل ايه؟ ده يطلع

روحي وروحك.

خليفة: (يتهدج صوته) آه يطلع روحي وروحك، يا خسارتك يا فوكس، ياما كنت كلب

كويس، اسمعى تجيش نقول له انه هرب؟

هانم: (بحزن) ما يصدقش ياعم خليفة، ما يصدقش أبدا، بكرة وحياة راس أبوك

وتربة أمك راح يخرب بيتك.

خليفة: (يبكى) هوه أنت فاهمة انى بيعط على فوكس؟ أنا بيعط على خراب بيتك.

هانم: موش انت الباش أغا بتاع الكلاب، وسيدى مسميك كده؟

خليفة: موش انت الداده بتاعتهم؟ موش مسميكى عفيفى كده؟

هانم: ونعمل ايه؟ ده كمان شوية يسمع ويبهدلنا والكلب والنبي كان حلو.

خليفة: (يبكى ويشنشل) يادى الداهية السوداء يا خليفة.

هانم: (تبكى وتبتدى فى الشنشلة) يادى الوحسة الكبيرة ياعم خليفة.

خليفة: (يزداد فى الهكاء) يا قطع عيشك يا خليفة.

هانم: ما بقاش فيه أمل يا عم خليفة.

خليفة: ما فيش غير التربة يا خليفة.

هانم: (تبتعد عنه وتضحك وهى تشنشل) وضحكت عليك ياعم خليفة، والكلب

عيان بس ياعم خليفة، وينعل أبوك ياعم خليفة، يا ابن الكلب ياعم خليفة.

خليفة: (يجرى وراءها رافعا المقشة فتحاووه فى انحاء الغرفة وعند اقترابها من الباب

يكون قد اقترب منها وتسبح له فرصة فيهوى بالمقشة عليها ولكنها تتلافها بخفة فتتزل

الضربة على رأس عبد الستار أفندى الذى كان مندفعاً من الباب إلى الداخل، حاملاً فى يده

كيس فاكهة، أما هانم فتندفع إلى الخارج وتنتشر الفاكهة على الأرض).

أما المشهد التالى فهو ينتمى إلى الكوميديا الشعبية التى عرفتها مصر فى ظل المسرح
المرحّل ابتداءً من أوائل القرن، فى الوقت ذاته الذى ينتمى فيه بناؤه إلى كوميديا موليير.

هذا عبد الستار أفندى يدخل الغرفة، وهو لا يدري أن مؤامرة قد تمت ضده منذ لحظات اشترك
فيها عفيفى ونفوسة والخادم هانم. لكشف غراميات عبد الستار أمام زوجته. الزوجة وعفيفى
يختبئان خلف ستار، ويتركان هانم وحدها لتكون طعماً لعبد الستار، تسأله هانم فى دلال:

هانم: والنبي ياسيدى ادينى يوسف أفندية.

عبد الستار: (ينظر حوله) أقول لك، خلى المسألة بيع وشرا، اليوسف أفندية ببوسة،

ولا عنهاش كلت المتلومة نفوسة، (تظهر دماغ نفوسة فيرجعها عفيفى).

هانم: أقول لك ياسيدى، ما دام بتقول ان المسألة بيع وشرا، خللى اليوسف أفنديتين

ببوسة؟

عبد الستار: أبدا... أبدا.

هانم: (تقبله فجأة) وتقول ايه فى البوسة دى؟

عبد الستار: زى الشهد، أقول لك الأربع يوسف أفنديات ببوسة.

(يناولها أربع يوسف أفنديات ويقبلها).

نفوسة: يا ابن الكلب.

عفيفى: استنى شوية، ان الله مع الصابرين.

هانم: نفسى فى بوسة كمان.

عبد الستار: وأنا يعنى اللى ما نفسيش فى بوسة، (تقبله ويقبلها).

نفوسة: (تظهر قليلا) يادقن تعيتع.

عفيفى: استنى، (يختفيان).

عبد الستار: (مفزوعاً) مين اللى بيتكلم يابنت يا هانم؟

هانم: سبحان الله ياسيدى، هوه الشارع يخلى من الناس؟

ثم يطلب عبد الستار من هانم ما هو أكثر من القبلات فتساومة:

هانم: لا، شوف أما أقول لك بقى، انت راجل بتاع نسوان، وأنا ما اقدرش على كده.

عبد الستار: ومين قال لك انى بتاع نسوان؟

هانم: وهوه حد يقدر يشوف عينيك ولا يقمش فيهم؟، ثم تأخذ تفرض شروطها:

هانم: عاوزة تحلف لى انك يا تطلق ستى نفوسة وتتجوزنى بدالها يا ماتنامش معاها

فى سرير أبدا، يعنى تبقى جوزها كده وكده.

عبد الستار: قصدك يعنى انى ما...

هانم: (مقاطعة) ايوه... فهمت؟

عبد الستار: فهمت قوى، ودى حاجه بسيطة، أما الطلاق صعب. انت نسييتى انها أم

أولادى؟

هانم: طيب يالله احلف.

عبد الستار: اقسم لك بالله واللاتهيا والاوليا انى....

(١) استغلت كوميديا الريحاني جرهر هذا الموقف أيضا - مع التنوع والتعميق فى مسرحيات أبرزها: لو كنت حليوه.

نفوسة: (مندفعة صارخة) انك راجل دون قليل الأصل، ابن كلب، حمار، عره خالص، تستاهل الضرب بالشبشب. (تتناول شبشبها وتنهال ضربا عليه).

فى هذا المشهد نجد الكوميديا المتحضرة، المتأنقة، ذات اللون المهندس، المدير الذى عرفته كوميديا عصر النهضة وما بعدها، خصوصاً فى شكسبير وموليير، ويتمثل فى اختياره عفيفى وأمه نفوسة خلف الستار، وخروج الأخيرة بين الحين والحين من خلف الستار، لأن أعصابها تفلت منها فتود لو تنتقم من زوجها وأن أنهت بهذا المؤامرة المؤقتة التى حاكتها ضده.

كما نجد الكوميديا الشعبية، التى تتمثل فى تخوف عبد الستار أفندى من الأصوات التى يصدرها عفيفى وأمه بين الحين والحين، وما يرتسم على وجهه من إمارات الفزع، فهذا يشبه - إلى حد واضح - غمرة الفزع من عفريت حقيقى أو متخيل، كان المسرح المرتجل يستخدمها كثيراً وسيلة للاضحاك. كما أن نهاية المشهد، بما فيها من كشف لعبد الستار وضرب بالشبشب تنتمى أيضاً للكوميديا الشعبية.

والواقع أن مسرحية عبد الستار أفندى انما هى قصة واضحة بين الكوميديا العالمية والكوميديا المحلية. بل يمكن القول بأن موضوعها تجرى فيه قصتان الأولى محلية، والثانية: عالمية. أما القصة الأولى فتخص نفوسة وزوجها وابنها، وتضم أيضاً عم خليفة البواب، وهى تعالج مصائر هؤلاء الناس وصداماتهم ببعضهم ببعض^(١).

وأما القصة الثانية العالمية الأصل، فتخص جميلة، وخطيبها الشريف بليغ، الذى تحبه وتسعى جاهدة للزواج منه، كما تضم الخطيب غير الشريف فرحات، الذى تفر منه جميلة بكل ما وسعها من حيلة. ويربط العالمين معا الخادمة هانم، التى تتحرك بسهولة بين الاثنين.

وجدير بالذكر أن موضوع محاولة فتاة شريفة أن تفر بكل الوسائل من زوج لا تحبه موجود فى مولير فى مسرحيته: مدرسة النساء ومدرسة الأزواج، كما أن صنوع يفيد منه أيضاً فى مسرحية الأميرة الاسكندرانية التى لا يبعد أن يكون محمد تيمور قد اطلع عليها، فإن بالمسرحيتين أكثر من نقطة التقاء هناك - علاوة على موضوع الفتاة العاشقة التى تقبل على خطيب وترفض آخر - موضوع الزوجة المستبدة والزوج الخنوع وما يجرى بينهما من صراع، ينتهى بأن ينتصر الزوج المضطهد وينجح فى نصرته ابنته وتزوجها بمن تحب، كلا الموضوعين موجود فى صنوع وفى محمد تيمور.

ونعود إلى القصة الثانية فى المسرحية فنقول: إن الأثر الأجنبى يبدو واضحاً كل

الوضوح فى موضوع علاقات جميلة وبليغ وفرحات، جميلة الفتاة الخجول تلقى حببها من وراء أهلها، وتحديثه طويلاً من خلف شبك المندرة، الذى يطل على الحارة، ثم تمنحه القبلات، كل هذا وهى بالداخل وهو بالحارة!

ويطلعها بليغ على تطور مفاجئ، هو وفاة عمه، ويحدثها عن الإرث الكبير الذى أصبح ينتظره، والذى يزيل - بطريقة ميلودرامية - العقبة الحقيقية التى تحول بين الاثنين والزواج، ثم تتطور الحوادث إلى مشهد كبير فى المسرحية، يتقدم فيه كل من بليغ والخطيب الآخر فرحات للمزايدة على جميلة، كل يعد بأنه سيدفع فيها أكثر من الآخر، ولا يحسم الموضوع إلا دخول ضابط يتقدم - على الطريقة المولييرية - ليخلص البطل والبطلة من المتاعب، وذلك بالقبض على فرحات بتهمة النصب.

ومشهد المزاد هذا، الذى احتج على نبوه محمود عزى، صديق محمد تيمور يبدو أنه جزء من تراث المسرح الفرنسى فى النصف الثانى من القرن الماضى، فقد استخدمه - نقلاً عن فرنسا - كل من إيسن «سيدة البحر» وبرنارد شو «كانديد» لما فيه من أثر درامى واضح.

كما أن توزيع الوعود بالعطايا على أهل العروس، الذى يقوم به بليغ فى نهاية المسرحية يبدو هو الآخر جزءاً من تراث فرنسا المسرحى، وقد استخدم الريحاني - فيما بعد - مشهداً قريباً منه فى مسرحية «لو كنت حليوة» حين جعل بطل المسرحية - بعد ثروة مفاجئة منحته حبيبة قلبه زوجة له - يوزع العطايا أيضاً على أم العروس وأبيها وقرباتها... الخ.



رغم الأثر الأجنبى فى المسرحية، وما فيها من مشاهد مصطنعة تنبؤ عن الواقع الذى رمى تيمور إلى تصويره فإن ما يبقى منها بعد ذلك هو تقدم لا شك فيه فى طريق الكوميديا المصرية.

وهو تقدم ذو اتجاهين: أولهما نحو الكوميديا الانتقادية، القائمة على ملاحظة الواقع وتصويره، ونقده، والافادة فى هذا كله من التراث العالمى، والثانى نحو الكوميديا الشعبية بما فيها من حيوية فائقة، وما تمنحه الكاتب من فرص لخلق الشخصيات الشعبية علاوة على الافادة من الشخصيات والمواقف والنمر الجاهزة.

والمسرحية - بعد هذا - تمثل تقدماً واضحاً على فن صنوع، الذى سعى هو الآخر إلى السير فى الاتجاه العالمى، والشعبى - كما أنها تحقق ما أخفق محمد عثمان جلال فى عمله، وهو الافادة من مولير لكتابة كوميديا مصرية يكون جانب الخلق فيها أكبر من جانب التمصير. وأغلب الظن ان الأجل لو كان طال بمحمد تيمور، لاستطاع^(١) أن يعمق من المجرى

(١) كتبت هذا الكلام قبل أن أطلع على الكوميديا اللذيذة والناضجة، التى كتبها إبراهيم رمزي بعنوان: «دخول الحمام مش زى خروجه» - راجع عدد يوليو ١٩٧١ من مجلة الهلال وينبغى أن يذهب جزء هام من المديح الذى سقته هنا لمحمد

(١) اعتبرت هذه القصة محلية لأن لها اشباعاً فى مجتمعنا المصرى، ولأن تيمور ينجح فيها فى خلق شخصياته نجاحاً واضحاً يقنعنا بمصريتها وإن كنت قد اسلقت ان موقف الزوجة المستبدة والزوج الخنوع موجود فى المسرح العالمى. وأضيف هنا أن موقف الأم المستبدة الضعيفة أمام ابن مدلل موجود فى مسرحية جولد سميث: «تمسكت وتمسكت».

الذى حفره للكوميديا المصرية، بإضافة مسرحيات أكثر نضجا، واذن لجاءت جهود من تلاه من كتاب فى هذا المجال أكثر نجاحاً وأوفر حظاً من الاستمرار، كتاب من أمثال توفيق الحكيم «المرأة الجديدة» و «رصاصه فى القلب».

إذن - أيضاً - لما اضطر لمجيب الريحاني ويديع خيرى إلى السير فى خط شديد الذبذبة أوصلهما من المسرح الهزلى إلى الكوميديا الانتقادية بعد عناء شديد.



الفصل السابع

أرليكينو والبربرى عثمان

حين قرر على الكسار أن يطلى وجهه باللون الأسود. لم يكن يدري أنه بهذا يربط نفسه - من حيث الشكل - بواحد من أشهر الخدم فى دنيا الكوميديا دى لارتى، وأحبهم إلى قلوب الجماهير العريضة والمتقفين معاً، ذلكم هو الخادم الماكر، الذكى، المندفع، الجبان، محب الحياة ومساعد المحبين: أرليكينو، ذو القناع الأسود.

واللقاء بين عثمان عبد الباسط البربرى وأرليكينو الايطالى، يتعدى الشكل بكثير، كما سوف نتبين فيما بعد ولكن الغريب حقاً، أن يلتقى الاثنان فى القناع كذلك. أهى مصادفة طريفة وحسب، أم أن على الكسار كان يعرف شيئاً عن الكوميديا الشعبية الايطالية - شيئاً شاهده فى الفرق المصرية الجواله، التى كانت تقدم لجماهيرها الشعبية الضحك المرحل والمحفوظ معاً، فى مسارح المقاهى وحلقات السيرك منذ أوائل القرن خاصة؟

يذكر الأستاذ عدلى نور فى كتاب له لم ينشر بعنوان: «على الكسار والمسرح العربى»^(١) أن الكسار كان يهوى التمثيل منذ حداثة وكان دائم التردد على الفرق الجواله التى تضرب خيامها فى ساحات الموالد والأعياد الشعبية، وكان يعجبه كثيراً دور البلياتشو الذى يتبع البهلوان، وكان الكسار يصفق كثيراً ويضحك من أعماقه، حينما يحاول البلياتشو أن يقلد البهلوان فى خفة حركاته ورشاقتة المفرطة وهو يثب على الحبل، فيقع البلياتشو

(١) ينبغي ان نرجى التحية للأستاذ عدلى نور لاهتمامه الواضح والباكر والعطوف بفن على الكسار فى وقت لم تكن فيه الحفاوة بالفن المسرحى الشعبى تتعدى السطح، وكثيراً ما كان هذا الفن يلتقى الصمت بل والأحقار.

= تيمور الى زميله وصديقه: إبراهيم رمزى، فهو الفاتح الحقيقى فى حفل الكوميديا المصرية الخالصة.

المسكين لا مفر، وهنا يسأله البهلوان: انت مت يابلياتشو؟ فيقول البلياتشو: من زمان!...

ولا يبعد أن يكون الكسار قد قرر فى أعماقه، أن يصبح هو الآخر نوعا من البلياتشو، ولعله أعجب بما فى هذا المسكين من تطلع ورغبة فى التفوق، يقعد بهما عجز واضح، وافتقار إلى موهبة اللياقة البدنية، فانعطف قلب الكسار إليه، وقرر أن يعبر عن هذه الشخصية فى أعمال فنية متعددة، وأن يقدمها للناس، بهدف اثاره العطف عليها، إلى جانب الضحك منها ومعها.

والبلياتشو، هو واحد من الخدم العديدين فى عالم الكوميديا دى لارتى - شأنه فى هذا شأن أرليكينو - هو مضحك ريفى ظهر فى دنيا الكوميديا قرب نهاية القرن السادس عشر، وتعددت اسماؤه بتعدد البلاد التى نجم فيها أو ارتحل إليها، له شرف الفلاح الساذج وصراحته ونقاء روحه، وهو دائما عون للمحبين، يحنو عليهم حنوا أسرا، والعامل المحرك له هو خوفه مما يحيطه من أشياء وأشخاص وتوجسه، وتوقعه أن يصيبه المكروه على ايدى الناس، ومع هذا كله فهو مرح، محب للفاكهة، يجد لذة طفولية فى تدبير المقالب حتى وإن عادت عليه هذه بالضرر السريع، وفى أعماق نفسه حزن دفين، يعكس احساس الانسان بالفشل الجذرى فى اصلاح الناس والأشياء.

أما أرليكينو، الذى ظهر بعد بالبلياتشو بقرن تقريبا، فى نهاية القرن السابع عشر، فهو أشهر خدم الكوميديا دى لارتى، وأكبرهم أثرا فى قلوب الناس وفى فن الكتاب.

وهو خادم بهلوان، كثير الرشاقة، سريع الحركة، يدخل المسرح وهو فى عجلة من أمره، منتصبا، قائم الجسم، فيبدو كمن يقفز، وله الأعيب كثيرة، يضحك بها الناس ويدهشهم معا، فهو يدخل رأسه فى جسمه، دون أن يحرك بدنه، حتى يختفى الرأس - لا أحد يدري كيف - ثم يقفز بالرأس فجأة، فيرتفع كمفريت العلبة، وهو يستطيع أن يقفز فى الهواء إلى الورا ومعه كأس من النبيذ، فلا يسقط منها قطرة واحدة، وهو يزحف على حيطان الدورين الثانى والثالث من المسرح - كما تفعل الذبابة - فلا يسقط، وأن سقطت قلوب الناس فى صدورهم خوفا عليه.

وهو خارج نطاق ما تواضع الناس على اعتباره قيما أخلاقية. لا تستطيع أن تصفه بأنه مناف للأخلاق، فهو يقبل على القيم الاخلاقية أو يدبر عنها وفق رغباته الحيوية، وليس حسب ما يمليه عليه العقل والضمير، فهذان لا وجود لهما عنده. وهو لهذا قد ينصح امرأة شابه بأن تحب الرجال جميعا، أو يقوم بدرر الوسيط فى مهمة غرامية، دون أن يقصد الاضرار بأحد وإنما تأتى أفعاله من وجى وما يحس به فى الترو واللحظة.

وهو لا صبر له على التفكير المتصل، أو على استخراج النتائج من المقدمات ومن هنا تراه لا يحمل على أحد اصرا، بل سرعان ما ينسى الاساءة وهذا كله يجعله غير قادر على أن يعتبر بما جرى له فى السابق، فهو يجرى وراء الأفكار الوقتية، مهما جلبت عليه من مصائب.

والى جوار هذا، فهو واسع الخيلة، يستطيع أن يخرج من المآزق بالجهد العضلى وشىء من التفكير، مهما بدا خروجه مستحيلا وهو محب للحياة بكل ما فيها من متاع، شكواه الرئيسية منها انها لا تقدم له نصيبا عادلا من هذا المتاع - الطعام والشراب والنساء - والنساء خاصة وجه الدائم للمرح يدفعه إلى التنكر، فهو مغرم بأن يتلبس الأسماء والشخصيات، وإن كان ذكره الدائم لنفسه، ووعيه بشخصيته الحقيقية كثيرا ما يجعله يفضح نفسه، فتسقط منه الكلمات أو المعلومات لتشى بحقيقته، مما يزعج به فى مآزق عديدة مضحكة.

هذا هو الخادم المهرج أرليكينو، الخشن المظهر، الرقيق المخبر، الرشيق كقطعة، سريع التصديق كطفل، المخلص، الطماع، العاشق دائما، الذى يدفع بنفسه ويمن حوله إلى مآزق متصلة، والذى يجمع بين الغفلة وشىء من المكر.

ولو أضفنا إلى هذه الحقائق كلها انه كان يرتدى قناعا اسود، لوجدنا أنفسنا آخر الأمر أمام شخص يقرب كثيرا من عثمان عبد الباسط. ولا أقول أن الكسار كان يعلم هذا كله، ويتعمد أن يحاكيه، وإنما أقول أن روح البلياتشو والأرليكينو ربما تكون قد تقطرت إلى الكسار عبر ما تركته الفرق الجواله الايطالية التى كانت كثيرة التردد على مصر طوال القرن التاسع عشر، وعبر ما حمله إلى مصر جورج دخول من فنى الكوميديا دى لارتى وخيال الظل التركى وذلك فى فصوله المرتجلة، وما حملته فرق السيرك المختلفة من أجنبية ومحلية من تقاليد الكوميديا الشعبية.

ثم نلحظ على الكسار حوالبه، فوجد شخصية النبوى التى خبرها تماما أيام ان كان يعمل طاهيا مساعدا فى بيت أحد الأغنياء، وجد فى هذه الشخصية التناقضات الرئيسية المضحكة التى استغلها فيما بعد حين خلق شخصية عثمان عبد الباسط وجعل يعيشها كل ليلة على مسرحه فى واحدة بعد الأخرى من المسرحيات التى حكى مغامرات بربرى مصر الوحيد، وحماقاته، ونزواته، وجد فيها الشرف والحكمة، والنزق وضيق الصدر، والرغبة الجامحة فى الحياة، وحب الشراب والنساء، والافتتان الذى لا حد له بالمرح والشجار، والولع بالرقص والاداء التمثيلى وطيبة القلب الاساسية، فقرر أن يتلبس هذا كله، وأن يجعله وسيلة لتأكيد حق النبوى المسحوق فى الحياة، والاحتجاج على الظلم الواقع عليه بسبب لونه الأسود، واشهار ما يخفيه هذا اللون من فضائل كثيرة، إلى جوار اعلان انحياز الفنان إلى جانب الطبقات الشعبية ممثلة فى النبوى وذلك فى مواجهة السادة.

على اننا نعلم من الفصول المتقدمة أن بربرى مصر الوحيد على الكسار، لم يكن أول نبوى ظهر على المسرح، فهناك أبو ريدة فى مسرحية صنوع: «أبو ريدة وكعب الغزال»، وهو يعتبر رائد النبويين جميعا، وأول من علمهم كيف يعتلون خشبة المسرح، وأن كان من المشكوك فيه كثيرا أن يكون الكسار قد علم بوجود هذا البربرى الممتاز.

ولد على الكسار فى احضان التمثيل المرتجل، بدأ حياته الفنية بتقليد زملائه من

الطباخين النوبيين، حتى أتقن خلق شخصية النوبي عن طريق الخيال والمحاكاة معا، ثم انتقل من هذا إلى التمثيل المرحل أمام الجماهير الشعبية في حي السيدة زينب وذلك في فرقة الفها الكسار وأسماها فرقة «دار التمثيل الزينبي». وكانت تقدم فصولا مرجلة، ثم انحلت هذه الفرقة فانضم على الكسار إلى فرقة دار السلام في حي الحسين التي كانت تقدم - هي الأخرى - عروضاً مرجلة^(١).

ويروى الأستاذ حسين عثمان في مجلة «الكواكب»^(٢) أن على الكسار بدأ حياته التمثيلية بدور صغير ما لبث أن جلب له الشهرة، فقد كان يعمل في مولد السيدة زينب عام ١٩٠٧، مقدما هذا الدور، وإذا بواحد من المتفرجين يصفر أثناء تمثيل الكسار، فتلقفه الممثل الشاب بالتعليق الفكاهي والنكات، وما لبثت مباراة حامية ان قامت بين الممثل والمتفرج، استمرت ساعتين بين تشجيع الجمهور واستحسانه وطلب المزيد

ومن يومها ولد الممثل الكوميدي على الكسار.

وكما ترى، تشهد الروايتان معا على أن على الكسار قد ولد في حضن ذلك النوع من الفن الكوميدي الشعبي الذي يعتمد في أساسه على فن الممثل. ممثل من نوع نادر يجمع بين القدرة على الخلق والقدرة على الأداء، ويتمتع بحس فني مرهف يجعله يضع يده دائما على نبض جماهيره، ويشعر تلقائيا بما تحتاجه هذه الجماهير وما تتطلبه اليه، فكانه مؤلف وممثل ومتفرج في شخص واحد. وهكذا يقوم بين المنصة والقاعة في هذا اللون من الفن المسرحي نوع من الارتباط السحري، هو أشبه الأشياء بالدائرة الكهربائية تضم الفنان والمتفرج في رباط حيوي لا ينقسم طوال مدة العرض.

وكان الكسار فيما يقول الأستاذ حسين عثمان: يوحى إلى المؤلفين بفكرة مسرحياته، وكان أيضاً يحفظ الكثير من التفشات والنكات اللاذعة، يختزنها في حالة استعداد دائم، كي يستخدمها كلما قرر واحد أو أكثر من المتفرجين أن يشتبك مع الفنان في المباريات الفكاهية المعروفة لدى جماهيرنا باسم «القافية».

فاذا أضفنا إلى هذا أن على الكسار قد خصص جهده الفني كله لخلق وأداء شخصية واحدة بعينها هي شخصية المهرج عثمان عبد الباسط وجدنا أنفسنا أمام ظاهرة فريدة حقا، هي أنه - في بلادنا ودون اتصال مباشر أو قوى بفن الكوميديا دي لارتي الذي عرفته إيطاليا ثلاثة قرون أو يزيد - قد ولد فنان ممتاز من فنانين هذا اللون البالغ الصعوبة من فنون إضحاك الجماهير، ولد دون تدريب سابق، ودون استناد إلى تقاليد متصلة في هذا الفن، كما كان الحال في إيطاليا ولد بقوة الموهبة الذاتية، واستمر قويا قادرا مبدعا، حتى النهاية. ثم لقي الجزاء القليل الذي يلقاه دائما كل فن لا يعتمد على شيء مكتوب خالق بأن يبقى: إلا وهو قلة

التقدير، ثم النسيان.

هذا هو مصير كل فنان شعبي يختزن في ذاته أسرار فنه، ولا يستطيع - لسبب أو لآخر - أن ينقل هذه الأسرار إلى الأجيال التالية، لقلة الرعاية تارة، أو لأن الحاجة لم تعد قائمة لهذا الفن، أو لأن فنونا أخرى قد قامت لتحل محل ذلك الفن الشعبي.

وهذا هو مصير الخيامين، وحافري النحاس، وصانعي شخوص خيال الظل ودمى الأراجوز والخزافين... الخ.

والمشكلة في حالة الكوميديا المرجلة بالذات هي أن الفنان إما أن يولد قادرا على الارتجال أو لا يكون فنانا فليس هناك حال وسط، وليس ثمة سبيل إلى تدريب الممثل على فن حضور البديهة وممارسة الخلق الفوري ذلك فن تمنحه الطبيعة لمن تشاء، وهو يختلف عن فن التمثيل العادي في أنه يشمخ بأنفه في كبرياء، مستقلا عن النص المكتوب، غير خاضع له، بل أن فن الممثل المرحل ليدوى ثم ينتهي، بالقدر الذي ينبجج به النص المكتوب في التسرب اليه.

هكذا كان الحال مع الكوميديا دي لارتي، وهكذا كان الحال عندنا.

شاهد الكاتب الصحفي «هنري بيرو» على الكسار على المسرح في عامي ١٩٢١. ١٩٢٤ فلفت نظره نقاط بذاتها في أداء الفنان، وكتب يقول^(١):

يخيل إلى أن ممثلي الكوميديات اليونانية الأولى لابد كانوا يتصرفون بأجسادهم على طريقة النوبي على الكسار، ولا شك أن تأثيرهم على معاصريهم قد كان التأثير الذي يتركه البربري الوحيد في جمهوره المتواضع.

كان الكسار في تمثيله يبدى أحيانا قوة وعنفاً يتميزان بالشعبية وأحيانا أخرى يبدى سلبية مذهلة، ولا أظن أنني سمعت أو رأيت ممثلا كوميديا بهذا التفوق. إن تمثيله كامل ومستمر، والاستمرار في التعبير - على المسرح أو على واجهات الآثار - علامة مميزة في الفنون البدائية، أن على الكسار يقوم بأدواره بمهارة صانع الأواني الخزفية، انه يخلق معجزات، ولكن هذه المعجزات لا تدهشه.

ويعلق بيرو على ما كان يقوم بين على الكسار وجمهوره من رباط حيوي فيقول:

«آه من (ذلك) الرباط، لقد رأيته يتعقد أمام عيني في ذلك المسرح الصغير في شارع عماد الدين، أن أساتذة المسرح في الغرب يبحثون دون ملل عن سر هذا التجاوب العجيب (الذي يتبغى أن يقوم) بين الممثل والمشاهد، لكنه سر مفقود، مثل كل أسرار الصناعات السذج

(١) في كتابه: «العودة على الاقدام»

(١) عدلي نور. المصدر السابق. (٢) عدد ٩٥٥ - ١٨ نوفمبر ١٩٦٩.

ثم يعلق الكاتب على نوع الكوميديا التى يقدمها على الكسار فيقول انها من نوع الكوميديا دى لارتى، وان المسرحيات لا تعدو أن تكون اطارا لما يقدمه البربرى من نكات لاذعة».

ويكمل الاستاذ زكى طليمات صورة المهرج الشعبى العظيم فى على الكسار فيقول وهو يصف مشيته وطريقة دخوله إلى المسرح أنه: «يمشى وكأنه لا يمشى... أهو هو يمشى، ولكن ليس كسائر الناس، لأن قدمه لا تزحف فى خطوها، ولا ترتفع عن الأرض بالقدر المألوف، بل هى تبالغ فى ارتفاعها، فيخيل اليك انه فرخة تدب على الأرض باحثة عما تقتات به من حب... وفى ظنى أن هذه المشية طبيعية أصيلة فيه، أو هى مكتسبة من زمن طويل... بدليل انه كان يجرى عليها فى حياته العادية وفى حياته فوق المسرح».

وحين شاهد دينى دينيس، عميد الكوميدي فرانسيز على الكسار فى عام ١٩٣٧ فى واحدة من مسرحيات الماجستيك قال للأستاذ زكى طليمات: «على جهلى التام باللغة التى يمثل بها... أراى منجذباً إليه، ولا أرى سواه على المسرح ... أن فى نبرات صوته وحركاته تعبيراً صادقا وواضحا عن المعانى التى يحسها كل الناس، ولا يحتاج التأثير بها إلى أن تفهم اللغة التى تعبر عنها».

تبين هذه الآراء والملاحظات كلها اننا - بازاء على الكسار - أمام فنان عظيم من فنانى الكوميديا دى لارتى، وأننا - لكى نقدره حق قدره، ينبغى أن نحكم عليه وعلى أعماله فى نطاق الفن الذى تعشقه واختاره أسلوبا، وليس خارج هذا الاطار، كما يفعل البعض.

ان نفراً من هؤلاء ينقدون على الكسار من أجل مزايا فنه وخصائصه فيحتجون لانه كان يترك التمثيل ويتبادل النكات مع الجمهور، وغيرهم يحملون فى على الكسار ما لم يخلق لتحملة من هدف، وإصلاح اجتماعى، فإذا ما طولبوا بأن يشبهوا هذا كله، لم يجدوا الا تنفا فى المسرحيات تشير إلى معاييب اجتماعية وتنادى بالقضاء عليها، ولكنها تفعل هذا عرضا ودون حماس قوى.

أما الهدف الواضح والمعلن فى كوميديا الكسار فهو الإمتاع فى المحل الأول الإمتاع بفن الممثل العبقري، البهلوان، الخفيف الظل، الصاحى الفؤاد.

ووسيلة هذا الإمتاع الأولى هى شخصية عثمان عبد الباسط، وما يجرى لها من مآزق، تدور كلها فى اطار فنى ينبع من تقاليد الفصل المضحك المصرى من خصائص الكوميديا دى لارتى التى شاعت طبعية موهبة الكسار أن تصب فنه فى اطارها.

ومن حسن الحظ ومن المنطق أيضا أن يكون عثمان عبد الباسط شخصية شعبية فان هذا قد مكن على الكسار من أن ينحاز بفنه الى الشعب، ويعبر عن اعجابه بكثير من

فضائله ممثلة فى النوى الشهم الطيب الفؤاد، غير أن هذا نتاج فرعى لكوميديا الكسار، أهدته للناس الى جوار عطيتها الأولى وهى الامتاع بفن الممثل وفنون الرقص والغناء والموسيقى، هذه حقيقة ينبغى الا تغيب عن البال كلما قيمنا تراث الكسار، حتى لا نعاين المسرحيات، مدونة على الورق، فنصدم لما فيها من هزال ظاهرى، سببه الرئيسى ان المسرحيات المدونة هى مجرد هيكل عظمى كان الممثل والمغنى والراقص والموسيقار يكسونه اللحم فى كل يوم، وأننا ما لم نفعل الشيء ذاته، فنخلق اللحم بالفعل أو بالخيال فلا مفر من أن نطلم الفنان ونطلم أنفسنا معا. كذلك، ينبغى أن نذكر دوما الحقيقة الأخرى التى أشرت إليها، وهى أن كوميديا الكسار ليست كوميديا النقد الاجتماعى بأى حال، وان ما فيها من نقد انما يجرى عرضا.

إذا ما وعينا هذا كله، نكون قد وضعنا الكسار وفنه فى أبعادهما الحقيقية، وتصبح المشكلات التى تثيرها كوميديا الكسار أقرب الى الفهم والحل معا. وأول هذه المشكلات هى القناع الذى ارتداه على الكسار، وظل محافظا عليه حتى النهاية،قناع عثمان عبد الباسط. ان هذا القناع - فى رأى البعض - قد حرم الكسار من أن يتطور بفنه من شخصية البربرى الى شخصيات أخرى متنوعة ومغايرة، على نحو ما فعل نجيب الريحانى.

والذين يرون هذا الرأى يحاسبون الكسار فى غير مجاله، ويطلبون إليه أن يقدم ما لم يتعهد بتقديمه أبدا. أن موهبة الكسار الحقيقية كامنة فى حقل الكوميديا دى لارتى. وهذه الكوميديا تقوم على أساس من الشخصيات المثبتة أو الأقنعة وتسعى الى بث الحياة فى هذه الشخصيات، لا عن طريق تطوير الشخصية الواحدة داخل المسرحية الواحدة من نقطة بداية الى نقطة نهاية كما تفعل الدراما العادية وانما تخيل الكوميديا دى لارتى للناس أن نماذجها المثبتة تنبض بالحياة عن طريقين واضحين. الأول:إنشاء عائلة بذاتها من الشخصيات، تظهر فى المسرحيات كلها، ويعرفها المتفرج بمجرد النظر الى أقنعتها وأزيائها وطريقة تحركها على المسرح.

والثانى التغير فى طبيعة العلاقات بين هذه الشخصيات من مسرحية الى أخرى. فالسيد، أو البانتالونى تجده تاره أبا معنيا بشئون ابنه فلامينا، وتارة ثانية معنيا بابن له فقده فهو يرثيه رثاء حارا، ومرة ثالثة تجده زوجا شديدا الفيرة لزوجة غزلة تصغره كثيرا فى السن.

العلاقات هنا تتغير بتغير المواقف، ولكن الصفات الرئيسية للشخصية تبقى على حالها فى كل مسرحية، وكذلك يبقى الاسم والذى، ومع ذلك فان شخصية السيد هذه ينالها، على المدى، شىء من التطور، مرجعه المواقف الكثيرة التى تتعاقب عليها. اننا نضيف إلى قائمة البنتالونى المحتفى بأمر ابنه، موقف البنتالونى الآخر المتفجع لفقد ابنه، وموقف البنتالونى الثالث المهموم من أجل شرفه وشرف زوجته وهكذا. ومن مجموع هذه المواقف تتكون لنا شخصية كلية تتحرك فى أذهاننا حركة ظاهرية، كذلك التى تحدث فى حالة الرسوم

الجمادة التى يصور كل منها موقفا ما لشخصية ما، فإذا ما عرضت هذه المواقف بسرعة كافية أصبحت رسوما متحركة.

فى هذا الاطار تتحرك شخصيات الكوميديا دى لارتى وتنمو نما تراكميا، اشبه الأشياء بنمو الشخصية المثبتة فى سلسلة تليفزيونية مثل «الهارب» حيث الطبيب الهارب هو هو أساسا فى كل حلقة، ولكن شيئا ما يضاف إليه فى كل واحدة منها، بفضل الجديد الذى يحدث له، حتى إذا ما انتهت المسلسلة أصبح الطبيب فى أذهاننا هو السمات الرئيسية المثبتة فيه منذ البداية مضافا إليها جماع ما حدث للطبيب من حوادث تركت أثرها فيه.

ولو نظرنا إلى قناع عثمان عبد الباسط على هذا الضوء، لوجدنا شيئا مشابها يحدث له، فهو النوى الساذج، المندفع، الشهيم، العرييد طول الوقت.

ولكنه يغير من مواقفه وعلاقاته بباقي الشخصيات من مسرحية إلى أخرى، فهو تارة يعمل جرسونا، وهو ثانية تاجر من الريف، وهو مرة ثالثة مأذون الشرع، ومرة رابعة مجند فى الجيش وهكذا. وهذه المواقف والعلاقات المتغيرة تجعل له شخصية تراكمية ينمو بفضلها فى أذهاننا، وتضفى عليه حيوية فائقة هى التى جعلته يعيش فى مسرحية وراء مسرحية منذ عام ١٩١٦ إلى أن اعتزل الكسار فنه فى الأربعينات.

وكما كانت الكوميديا دى لارتى تفعل، كذلك كان يفعل على الكسار. كان هناك دائما شخصيات بعينها مع بربرى مصر الوحيد، أهمها زوجته أم أحمد، السوقية السليطة اللسان، التى تظارده عبر عشرات المسرحيات فى كل مكان؛ فى دور اللهب، وفى البيوت، وفى المحاكم. فكوميديا الكسار تأخذ مبدأ شخصيات العائلة الواحدة الذى قامت عليه الكوميديا دى لارتى واعتمدته مبدأ وأسلوبا، ووسيلة سهلة للوصول إلى الجماهير العريضة.

كما انها تأخذ مبدأ العرض المنوع، أو كما تقول اليوم، العرض الشامل، الذى يجمع بين التمثيل والرقص والغناء والموسيقى والألوان، والبهلوانية فى الأداء، والتحالف الذى يقوم بين جميع الفنانين على امتاع الجمهور واشعاره بأنه ليس مجرد ضيف فى القاعة وإنما هو مشارك فى العرض مشاركة ايجابية. فالحديث يوجه إلى الجمهور فى مناسبات متعددة، والتراشق بالنكات أمر معترف به، ولا عيب فيه، وقصة المسرحية تجرى جريانا سهلا لا تزمّت فيه ولا رغبة فى التزام حدود منطق ما. يكفى ان تقوم مناسبة لعرض رقصة أو لحن، حتى يقول شخص ما لشخص آخر: هؤلاء طائفة الفجر، أو السقاين أو الحشاشين جاؤوا يعرضون لحن كذا أو رقصة كذا. ويدخل هؤلاء من فورهم ولا يلتقون من الممثل أو المتفرج إلا كل ترحيب.

والى جوار الكوميديا دى لارتى اعتمدت كوميديا الكسار على تقاليد الفصل المضحك المصرى، وهو الآخر بعض نتاج الكوميديا دى لارتى، بعد أن تزاوجت مع فن خيال الظل التركى وعروض الشوارع والموائد، كما سابين عند تحليل بعض مسرحيات الكسار تحليلا تفصيليا.

أما المشكلة الهامة الثانية إلى يثيرها اعتماد كوميديا الكسار على فن الكوميديا دى لارتى فتكمن فى مستقبل كوميديا الكسار. ان هذه الكوميديا تعتمد على فنان موهوب واسع الخيال، قادر على الابتكار الفورى، له جاذبية مغناطيسية وحضور مسرحى عات، يستطيع أن يقبض بيد من حديد على انتباه الجمهور، ويشد هذا الانتباه إلى العرض المسرحى طول الوقت فأين نجد هذا الفنان القادر، وهو لا يصنع وإنما يولد؟

فإذا حدث ووجد هذا الفنان فماذا يكون مصيره فى نظرية مسرحية تسود الآن بلادنا، وتذكر أن يكون للفنان الحق فى الخلق الفورى، وغير الفورى لأن فى هذا ما يسمى خروجا على النص؟

ان جزءا كبيرا من حيوية كوميديا الكسار يرجع إلى حالة السيولة التى أشرت إلى بعض مظاهرها انفا: الحوار ليس ثابتا وإنما يتغير حسب المناسبات. الفرصة متاحة دائما لان يبتكر الكسار شيئا يقوله من فوره أو بعد تدبير سابق. المسرحية المكتوبة لا تعدو ان تكون خطوطا مطاطة لمسرحية يمكن التغيير فيها دون حرج. فكيف يمكن لنظرية مسرحية هذا حالها، أن تنسجم مع النصوص الثابتة، والنظرة الجامدة التى ينظر بها الآن إلى الفن المسرحى؟

لن نتاح لكوميديا الكسار فرصة معقولة للعودة إلى الحياة الا اذا تغيرت النظرة إلى الممثل من مجرد فنان مؤد إلى فنان خالق، اذ ذاك يقوم مناخ فنى نستطيع معه أن ننظر فى منهاج الكسار الفنى، لنحدد أى طريق نسلك كى نفيده منه.

قد نجد اذ ذاك اننا نستطيع أن نستخدم شخصية عثمان عبد الباسط استخداما أعمق مما يجرى فى مسرحيات الكسار، فلا نجعل الفكاهة تدور حول لونه الأسود هجوما أو دفاعا، وإنما نتجاوز هذا إلى تصرفات عثمان عامة، بين الحكمة والحق، وبين التطلع والقعود، وبين سلبية الاهتمام بالأفراد إلى ايجابية الاحتفاء بالجماعات، وقد نجد فى أثناء هذا اننا فى غير حاجة إلى لون عثمان الأسود أصلا، فعثمان هو ممثل الشعب عامة بلا اصرار على لون معين.

وقد نقدم عثمان فى مسرحيات جديدة كاملة تعتمد على الكوميديا المرجلة، أو فى مشاهد من مسرحيات جديدة تحوى مناسبات لقيام الكوميديا المرجلة أو قد نعدل فى مسرحيات من تراث الكسار لتجعلها أكثر قبولا لدى الجماهير المعاصرة، كل هذا جائز ويمكن الحدوث ولكنه لن يحدث الا اذا تبيننا ان فن على الكسار هو لون متميز من فنون الكوميديا، وانه لا يمثل سذاجة مرحلة تطورت منها وتركناها وراءنا، وإنما هو نبع كبير من ينابيع الحيوية قادر دائما على الخدمة ان كان له ماض زاهر يوما ما، فان له أيضا مستقبلا واعدا



فى مسرحية: «ولسه» التى اخرجها الكسار عام ١٩١٩، من تأليف أمين صدقى، نجد

كثيرا من عناصر كوميديا الكسار.

نجد أولا القصة السهلة الجريان المألوفة فى الكوميديا الشعبية، فلا يتعدى الأمر هنا ان عثمان عبد الباسط النوبى الطيب القلب يبحث عن عمل يقتات منه، فتتوسط له ماري، العاملة فى احد المحلات التجارية، كى يحصل على وظيفة جرسون فى ناد خاص بالطبقة العليا فى مصر.

وبالفعل يحصل عثمان على العمل، ويروح ويجىء بصينية المشروبات فى حفل إقامه النادى، وتحدث له عدة مغامرات مضحكة وتظنه سيدتان من سيدات المجتمع مخبرا سرىا سلطه عليهما زواجهما كى يسجل مغامراتهما الغرامية، فترشوانه، كما يرشوه عشيقاهما بمبالغ طائلة، ويلعب عثمان البورك ببعض هذه المبالغ فيكسب طبعاً، ويرد الجميل لمارى بأن يهبها مبلغاً تتزوج به من حبيب لها يدعى زكى بك. كما يهب المال لجرسون زميل له، ولجرسونه فى المقهى الذى يتردد عليه.

هذا هو الخيط الأساسى فى المسرحية، ومن خلاله تقدم الحان الطوائف المختلفة: البويجية، والفلاحين، والحشاشين، والجرسونات، والممثلين، والعرجية، كما يقدم مونولوج فى ذم الشبان الذين يتصدون للنساء وتعرض أيضا بعض الرقصات.

ولكن هذا كله انما هو الاطار البهيج الذى يتحرك داخله بطل العرض، وشخصيته الأساسية: عثمان عبد الباسط، فيقدم الفكاهة والألعاب والنمر والرقص، ويحرك الاحداث، ويجمع الشمل ويخرج لسانه لبعض الناس، ثم يغادر المسرح وقد أَرْضَى الجميع، من هم على المسرح ومن هم فى الصالة معا.

ولننظر كيف يتحرك عثمان عبد الباسط فى هذه الاوبريت، حتى يستوى أمامنا مهرجا عظيماً وشخصية أسرة لا فكاك منها.

حين يدخل علينا فى الفصل الأول نجده حيث سنتعود فى أعمال كثيرة لاحقة أن نجده. عند نقطة الصفر تماماً، على الحديدية.

وتسأله ستهم، خادمة المقهى الذى تبدأ فيه احداث المسرحية:

– طيب ايه كان طلحك من محل شيكوريل يا مدهول ما كنت بواب هناك فى امان الله؟

عثمان: بس، بس، بواب ايه وزفت ايه؟ تبت ما بقتش اشتغل بواب أبدا، ولا نخش فى البوابات ولا بوابة الشرعية حتى.

وتنبين ان عثمان يحتج على عمل البواب، لأنه لا نقابة هناك تحميه، ويلمح زكى بك، حبيب ماري هذا الذكاء فى النوبى الخفيف الظل، فيقول:

زكى: اسمع يا عم عثمان...

عثمان: (يقترّب منهما وهو فى حالة بؤس ويهرش) نعم ياسيدى...

زكى: انت بتعمل ايه دلوقت؟

عثمان: باعمل ايه؟... باهرش!

زكى: (ضاحكاً) لا، لا، مش القصد، معنى ما عندكش مركز؟

عثمان: مركز ايه؟ ليه، انا مديرة؟!

مارى: معنى ما عندكش وظيفة؟ ما بتشتغلش فى حاجة أبدا؟

ستهم: من حق ياسى زكى بك، ما تشوف له شغلانة عندك، يبقى لك ثواب، ده راجل طيب وأمين.

عثمان: أمين ايه؟ انا عثمان ياسيدى، مش أمين ايدا...

ومن هذا الخلط الفكاهى بين الغباء والتغابى، تنتقل إلى ناحية أخرى فى شخصية عثمان، فهو يحب الشراب، لا يرفضه أبداً، بصرف النظر عن تقدمه له، أو فى أى وقت:

زكى: (لستهم) شوفيه قبله يشرب ايه على حسابى؟

ستهم: حاضر، حا تأخذ ايه يا ادلعدى؟

عثمان: آخذ ايه؟ آخذ على خاطرى، هاتى لى واحد كومندارى.

ستهم: واحد نبيت.

عثمان: واللا - واحد كونياك . .

ستهم: عوايدك يا أخويا (تخرج).

عثمان: علشان الواحد ينسى همومه.

يتحسس عثمان الطريق، يطلب التبيذ أولاً، بوصفه طلباً غالى الثمن، فلما لا يجد إعتراضاً من زكى بك، ينتقل إلى طلب أغلى، هو الكونياك، ويقول وكأنه يبرر الشرب، والطلب الغالى معا، لنفسه ولزكى بك: «علشان الواحد ينسى همومه»!

ولا ينسى عثمان ان يتخفف من حياته إزاء السادة، فيمهد لقبوله عرض الشراب بنكتة لفظية، تهدئ من روعة وتضحك الناس معا: «آخذ ايه؟ آخذ على خاطرى»^(١).

ويأنس عثمان من زكى بك ترحيباً ووداً، فيأخذ يعرض حاله:

عثمان: الأول خالص جيت اشتغل كمسارى فى الترمواى، تانى يوم اعتصبوا الكمسارية، جيت اشتغل فى مصلحة الكنس والرش، اعتصبوا الكناسين جيت اشتغل فى بتوع وابور النور برضه اعتصبوا بتوع وابور النور، قلت أنا راخر يا واد اعتصب.

هنا نجد تصويراً مسرحياً لموقف يعرفه أبناء الشعب حق المعرفة: موقف قليل البخت

(١) سنجد فى مواضع متعددة من مسرح الكسار ان الهدف من النكتة اللفظية كثيراً ما يكون شيئاً آخر غير مجرد إثارة الضحك. يكون أحياناً تعبيراً عن الحيرة، أو الشعور بالفشل... أو نقد الذات... الخ. وسأشير الى بعض هذه المواضع كلما سنحت الفرصة.

الذى يجد العظم فى الكرشه دائما، وعثمان يعالج الموقف علاجاً كوميدياً به شيء من الاستسلام الفلسفى، فيقرر أن يضرب هو الآخر عن البحث عن العمل فهو أولى بالاضراب ما دام من لهم عمل فعلاً، يضربون.

ونلاحظ أن طبيعة الكوميديا هنا أراجوزية^(١) لأنها تقدم الموقف فى خطوط سريعة، تلخيصية، وتنزع إلى التجريد والوصول إلى النتائج قفزاً، وليس عن طريق التطوير.

ثم يعرض على عثمان العمل فى النادي:

عثمان: كويس خالص، والنادى ده فى أى حته فى قصر النيل؟

مارى: (تخرج من جيبتها كارت وتعطيه له) خذ الكرت ده، فيه العنوان، ولما تروح هناك بس تقول فى السكرتير، وتقول له انك جاي من طرفى أنا.

عثمان: كويس، بقى النادي جوه هنا؟

مارى: لا، لا، ده فيه العنوان بس.

عثمان: أنا أنادى على النادي لما أشوف النادي، (يهم بالخروج ثم يرجع) انما قولى لى:

النادى ده مش ناوى يعتصب؟

مارى: (ضاحكة) لا، لا، ما تخافش.

عثمان: (خارجاً) الحمد لله أنا دلوقت حالا أجيب لكم الرد.

فى هذا المشهد تعرفنا إلى عثمان عبد الباسط فى أردية مختلفة وإن كان شخص واحد ثابت هو الذى يرتديها. عرفناه بوابا عند شيكوريل وتخليناه لأنه لا مفر أماننا من أن نفعل، ما دام هو قد حاول أن يكون هؤلاء، وإن لم يفلح. ثم ها نحن نتوقع أن يصبح جرسونا فى ناد خاص.

كل هذا يجعل شخصية عثمان عبد الباسط تتحرك أماننا تلك الحركة الظاهرية التى أشرت إليها آنفاً، وقلت أنها تشبه حركة الرسوم الثابتة حين يتم تحريكها بسرعة كافية تجعلها تتحرك أماننا وهما. وسنجد فى المشاهد التالية من الاوبريت أن عثمان يتقمص - فى الخيال وفى الواقع معاً - شخصيات أخرى، تضاف إلى شخصيته الأصلية، وتراكم عليها الصفات والمواقف. وسنجد كذلك أن كوميدياً الكسار تعتمد على الخيال بنفس القدر الذى تعتمد به على الواقع، فهى تطلب إلى المتفرج أن يتخيل أحداثاً إلى جوار تلك التى تعرض أمامه واقعاً. أنها نوع من الكوميديا يفترض أن المتفرج ليس مجرد مستهلك سلبي، بل هو أيضاً مشارك إيجابى.

وهذا الافتراض هو شيء فى صميم الكوميديا دى لارتى، وفى كوميدى المسرح المرئىل

(١) كوميدى الأراجوز ليست غريبة على الكوميديا دى لارتى. ومن الناس من يعتقد أن الكوميديا دى لارتى قد عاشت بعد اختفائها فى عروض مسرح الدمى - راجع دليل اكسفورد للمسرح ص ٤٠٣ طبعه ١٩٥٧

فى مصر، كما انه نبع واحد من يتابع الكوميديا عند كبار المهرجين، وعلى رأسهم تشابلن، الذى اغترف من الكوميديا دى لارتى حتى شيع^(١).

وما يلبث عثمان أن يعود فائزاً منتصراً، فقد حصل على عمل فى النادي، وأن طلبوا إليه أن يشتري لنفسه بدلة سوداء وقفازا أبيض، وليس أمام عثمان مفر من أن يحصل على المبلغ اللازم بأية وسيلة. لم لا يجرب أن يقترض من الجرسونة ستهم؟ أنها تحبه فيما يبدو وهو الآخر يميل إليها:

عثمان: ياستهم.

ستهم: يوه، قطيعه يامنيل، قلبى قرب يحبك.

عثمان: وأنا شرحه، بس مكسوف نقول لك.

ستهم: يوه، تقول لى على ايه؟

عثمان: لا بس عبارة بسيطة خالص، لكن يمكن موش موجود وياك.

ستهم: ايه هو؟ اطلب عيني.

عثمان: (على حدة - للجمهور) ايوه قربت تطلع. (لستهم) بس...

ستهم: يوه، اتكلم.

عثمان: لا بس عاوز قد سته ريال علشان نشترى البدله، لان لو ما جبشش البدله تروح

من ايدى الوظيفة.

ستهم: يا قلبى يا اخويا، ما كانش ينعر، لو كانوا بدلى ييجو على قدك لكنك اديتك

بدله.

عثمان: بدله؟ ليه رايح أشتغل كماريه؟ اخص عليك وعلى معرفتك، مش بتقولى

بتحبنى؟ مستخسرة فى سته ريال؟

ستهم: يا حبيبي، لكن ما معايش فلوس.

عثمان: بقى حضرتك بتحبنى على الناشف؟

ستهم: ناشف ايه وطرى ايه؟

عثمان: (هاكيا) بس بلاش كلام فارغ، أنا أحسن طريقة دلوقت ما دام عيشتى بقت

زى الزفت كده، أنا أروح اسم روى احسن من البطالة.

الفكاهة هنا تكمن فى الطريقة التى تحدث بها الكوميديا الشعبية مفارقة واضحة بين

ادعاءات كل من عثمان وستهم الغرامية وبين حقيقة نواياهما وامكانياتهما. المشهد يحوى

سخرية متعمدة من الحب الرومانسى، ومن فكرة الحبيب الفارس الذى يحب بلا غرض ومن

(١) الوم بوضه مصدراً للكوميديا موجود دائماً فى الأعمال الكوميدية الهامة مثل الوليمة الزهنية فى ألف ليلة. مغامرات دون كيشوت أمام طراجن الهواء الزهنية. مشهد مباراة الكرة الزهنية فى فيلم انفجار... الخ. وهو مجرد أيضاً فى فترة الارليكينو الذى يأكل ذبابة وهمية بعد أن يطاردها ويمسكها، كما يرد كذلك فى فصل: «خياطة وخياطة» من فصل الارليكينو المصرية.

الحبة المضحية التى لا تبخل على حبيبها بشئ.. هذا نوع من الحب لا يقدر عليه الفقراء
ستهم تحب عثمان فعلا ولكنها لا مال لها تقدمه له، وهو يحبها أيضا، غير انه أعجز من أن
يحبها بلا غرض.

وينتهى الموقف بالبكاء التقليدى الذى يقدمه المهرج، حين يعجز عن مواجهة مشكلة
ما^(١).

ويخرج عثمان من المشهد وقد أضيفت إلى صورته الكلية صفة المكر الشعبى المدروس،
ولكنه مكر هين، طيب القلب، يستهدف أشياء قريبة لا تؤذى أحدا.

وفى الفصل الثانى تلقى عثمان وقد أصبح جرسونا فعلا، ونال ما تمنى. انه يطوف
بالصينية حاملا المشروبات للمشاركين فى الحفل، ثم يؤدى حركة معروفة فى الكوميديا
العالمية، إذ يتلفت حوله فلا يجد أحدا يراقبه، فيشرب ما فى الكاسات قائلا:

«سبيك، خلينا ننسبط، لازم أنا كمان نعملو باللو.

ويدخل عليه جرسون زميل ويعلق على قيامته فى البدلة الجديدة فيقول عثمان:

«دى الحاجات الموضة الأصلية، شوف، شوف كمان ياوله (يفرجه على شعره) شوف
الكاريه والجزماتيك اللى على رأسى.

وينتشى المهرج المهازر ولا تسعه الدنيا، فيقول لزميله:

«بالك لو كنت أنا دلوقت اثنين عثمان فى بعض كنت حطيت نصى فى الشباك علشان
اتفرج على نصى الثانى وهوه فايت كده زى البطة.

هذه هى الفكاهة الرقيقة المجنحة، التى تحويها كوميديا الكسار، والتى قلت فيما تقدم
انها تعتمد على خيال مشتعل عند المتفرج، فالمتفرج هنا لا يشاهد شيئا، وإنما يطلب إليه ان
يشحذ خياله ليجد مادة للفكاهة فى الصورة السيرية التى يتخيلها عثمان لنفسه، تعبيرا
عن النشوة والرضا عن النفس.

ويرقص عثمان من بعد مع ستهم - لا يتردد - وتقع منه الصينية وتنكسر الكاسات،
وتبدو منه كل الأعمال الطائشة التى يعتمد المهرج فى الكوميديا الشعبى أن تصدر عنه، إذ
هو يمثل دور الثشيم، الخشن الحركات.

وفى الفصل الثالث يقدم عثمان مشهدا طريفا يظهر به بوضوح أن كوميدياه تنتمى إلى

ذلك اللون العالمى الذى كان يقدمه المهرجون الكبار من أمثال لوريل، وهاردى، واخوان
ماركس، وتشابلن العظيم - وخاصة هذا الأخير، وذلك حتى أربعينات هذا القرن، نوع تختلط
فيه الحركة البدنية العنيفة بالسخرية الهزلية، بالخيال:

عثمان: (يدخل ومعه صينية. لنفسه) أيوه براوه النويه دى ما كسرتش حاجة.

جميل: انت يا جرسون.

عثمان: (يلتفت حوله، ثم ينظر للخارج مناديا) انت انت يا جرسون.

جميل: انت، انت.

عثمان: (للدخل) انت، انت^(١).

لقد نسى عثمان انه جرسون، انه - كزميله الكبير - أوليكيينو، يحب أن يتلبس
الشخصيات كلها، ويقدم الملاعب، ولكنه ينسى أدواره دائما ولا يذكر إلا نفسه ولهذا سرعان
ما ينسى انه يمثل، ويظن مخلصا ان الجرسون هو شخص آخر غيره، وان النداء موجه لهذا
الغير، ومن ثم تنشأ فكاهة ساخرة غير مقصودة، تصيب الثرى الثقيل الظل جميل بك،
وتجعل منه كلبا ينيح. بدلا من ثرى يأمر، تجعل هياجه سخيفا بلا معنى، ويستمر المشهد:

جميل: (متضايقا) ايه، انت مجنون؟ (يقترّب منه) يعنى عامل نفسك مش فاهم؟
أنا باندهلك انت.

عثمان: بتنده لى أنا؟

جميل: أمال خيالك؟

عثمان: طيب بردون، بس علشان أنا لسه جديد فى الجرسنة.

جميل: (بتهمك) معلوم، مش متعود ما أنا فاهم وظيفتك ايه.

عثمان: (باستغراب) وظيفتى؟

جميل: بقى شوف أما أقول لك، أنا فى امكانى دلوقت الحبط وشك ده اللى انت
مسوده، لكن علشان مركزى.

عثمان: ايه، ايه، ايه؟ تلخبط وشى؟ (يرفع الصينية عليه) تلخبط وش مين ياوله؟
(للمتفرجين) ايه الرأى؟ اديله بالصينية دى فى خلقته؟

جميل: لا، لا، سبيك من أمور التهويش دى، انت شغلتك اللى بتعملها هنا أنا فاهمها
(يتركه ويتمشى فى المسرح).

عثمان: (للمتفرجين) انتم شاهدين؟ أنا ياوله؟ استنى، يكونش الراجل اللوح ده
قومندا هنا، وأخذ باله لما انكسرت منى الكبايات مرتين وتلاته (يقترّب منه) بردون ما

(١) يذكرنا هذا المشهد بهشد المدعى العام وهو يشير بأصبع الاتهام الى مجرمات وسفاح دموى يقتل النساء ويغتصب
نفسه أموالهن هو مسبو فردو. ولتلفت الناس الى فردو بوصفه ذلك المجرم، فيلتفت هو الآخر الى الوراء - بحثا عن ذلك
السفاح. انه لا يعترف قط بأنه سفاح، ويرى ان كلمات المدعى العام النارية لا تنطبق عليه بالقطع. ولربما انطبقت على
غيره.

(١) البكاء المفاجىء للتأثير على الشخصية المقابلة سمة رئيسية فى المهرج. قارن ما يفعله لوريل بازاء هاردى فى هذا
المجال.

تزعش ياسيدى، أنا ما عملتش كده بكيفى، ده شىء غصب عنى.

تضيف السطور السابقة إلى عثمان صفة جديدة هى الاندفاع الأهووج الذى يطاوع به رغبته فى الانتقام من يهينه، ثم التراجع السريع إلى موقف الحذر، خوفاً من أن يكون جميل بك رئيساً له فى العمل، لا قبل له بأن يصطدم به، حتى على سبيل الانتقام.

وهاتان صفتان رئيسيتان فى المهرج أرليكينو، وفى المهرج عامة - الشجاعة الحمقاء والجبن الواقعى، لا يفصل بينهما زمن طويل أو تحول معقول.

ويصبح عثمان، بالرشاوى التى تقدم له، وما يكسب فى اللعب من مال، ثرياً، فيكون أول نازع له أن ينافس عن نفسه، ويلعب مع جرسون زميل له ومع ستهم لعبة السيد الثرى المحسن، مع أصدقائه الفقراء الذين زاملوه أيام النحس:

عثمان: خذ الورقة دى علشانكم، انتم الاثنين.

ستهم والجرسون: الله يخليك، الله يسترك.

عثمان: لا خليها مع ستهم، وهى تبقى تدى لك حصتك.

ستهم: الهى يغنيك كمان وكمان يا عثمان يا ابن حليمة.

عثمان: هات لى سيجارة علشانى يا ولد.

الجرسون: حاضر يا أفندم (يسرع إلى الطاولة فيأخذ علبة السجائر ويقدمها لعثمان).

عثمان: (يتناول السيجارة) يا ولد ولع لى.

الجرسون: ايوه يا أفندم (يشعل كبريت ويولع لعثمان).

عثمان: (وقد أخذ نفسين) اذا سألك عنى فى البوفيه قول لهم هوه كان بيشتغل كده بس زى غيه.

هذا هو جانب التفاخر والادعاء فى شخصية المهرج، وهو - مثله مثل المكر الشعبى - ادعاء طيب القلب، غير مؤذ، هدفه الأساسى أن ينافس عن الكبت المتأصل فى نفس الفقير المسحوق، ويعطى صورة فكاهية للخادم وهو يقلد السادة. وتنتهى المسرحية وقد أصبح عثمان الجرسون عثمان بك، من أعيان كوم امبو، ويدخل فى مبارزة بين السادة جميل بك وحافظ بك تتخذ شكل المقامرة، ويكسب الفنى جنيه من جميل بك، فيتم بها الانتصار الشعبى على السادة، ويصبح ممثل الشعب سيد الموقف بلا منازع.

اذ ذاك يتبرع عثمان (بك) بالفنى جنيه لتتزوج ماري من حبيبها، رداً لجميل الأخيرة التى كانت أقرضته جنيهين فى اليوم السابق، ويقول لمارى بوضوح ولكن دون أن يمتن:

- علشان تعرفى ان المصرى منا كريم ولا ينساش الجميل.

ثم يتزوج عثمان من ستهم، التى وقفت معه - قدر طاقتها - أيام الشدة.

يتحرك عثمان عبد الباسط كل هذه الحركة الواقعية والخيالية فى اطار واضح من اطار الفصل المضحك، وشخصياته التقليدية: العاشق والعاشقة والاب الظالم (أو من يقوم مقامه) والخادم المضحك الذى يعين العاشقين على الالتقاء والزواج، ثم الخادمة أو من يقوم مقامها.

وتدور الحركة فى الأوبريت كما تدور دائماً فى الفصل المضحك - فالعاشقان يحاولان دائماً، المرة بعد المرة أن يلتقيا، فيمنعهما الاب المتعنت، ولكنهما فى النهاية ينجحان فى التواصل بفضل جهود الخادم المضحك، وينتهى الفصل بزواج العاشقين وزواج الخادم من حبيبة له كان يحبها، أو هو يحبها خصيصاً من أجل أن يحصل الفصل المضحك على خاتمة التقليدية وهو الزواج المزدوج.

وفى أوبريت «ولسه»، يمثل العاشقين: ماري وزكى بك، ويمثل الأب المتعنت: جميل بك عم زكى، ويقوم عثمان بدور الخادم المضحك، كما تقوم ستهم بدور الخادمة التى تتزوج من المهرج، غير أن المؤلف يدخل على هيكل الفصل المضحك ما يطلبه المسرح الاستعراضى من تشويقات، فهناك أغنيات الطوائف المتعددة، التى تتخذ وسيلة للترفيه عن المتفرج، كما أنها تحمل شيئاً من النقد الاجتماعى الخفيف، يزيد من خفته انه يتم فى اطار من الموسيقى والغناء والرقص.

ولكن هذا النقد لا يخرج عن شكوى الزمان وعرض الحال، والامل العام فى أن تنصلح الأحوال. وبعض هذا النقد يقوم بوظيفتين متعارضتين، هما عرض شكوى طائفة ما، والسخرية من هذه الطائفة فى الوقت ذاته، مثلما يحدث فى حالة أغنية العمدة، الذين تقدموا يشكون سوء تصرفات زكى بك، وانفاقه المال جزافاً على الراقصات، فان الراقصات يتناولهم بالسباب المقدح المزرى، ولا يفعل المؤلف شيئاً كى يرد عن العمدة هذا الأذى مما يوحى بأنه يريد أن يستغل الموقف للسخرية من عمدة الريف.

كذلك يضيف المؤلف إلى ما تقدم موضوعاً فرعياً عن زوجتين عاشقتين تظلان طول الوقت وهما متخوفتان من أن ينفذ أمرهما عند زوجيهما عن طريق مخبر سرى تظنان انه عثمان عبد الباسط وقد تخفى فى زى جرسون.

وهو موضوع مجتلب من المسرح الفرنسى، ولكن أمين صدقى يحسن ادماجه فى مصير عثمان عبد الباسط ويجعله وسيلة لتحقيق هدف رئيسى من أهداف الكوميديا الشعبية، وهو اظهار الشعب منتصراً وقوياً وأرقى دائماً من السادة.

ان الزوجتين تنكشفان أمام ممثل الشعب، الذى يسخر من دنا اتهم، ويقبل - مع ذلك - أموالهما ثمناً للسكوت عن الفضيحة (وهذا دائماً دأب المهرج، والأراجوز بالذات، الذى لا يجد تعارضاً بين احتقاره لخصومه، وقبوله لما لهم المثلوث فى الوقت ذاته).

وفى المسرحيات التالية لأوبريت «ولسه»، أصبح الشكل الفنى الذى قدمت تحليله له، هو الشكل التقليدى لكثير من أوبريتات الكسار وأعماله المسرحية الأخرى: أى اساس من

الفصل المضحك، فوقه بناء مجتلب من المسرح الفرنسى، على أن يظل عثمان عبد الباسط يتردد بين الاساس والبناء، حتى تنتهى المسرحية.



كان هدفى الرئيسى من تحليل أوبريت «ولسه»، أن أظهر سمات المهرج الكبير: عثمان عبد الباسط، وأوضح كيف يبنى أمامنا موقفا بعد موقف، بوصفه أهم ما تحتويه كوميديا الكسار من شخوص. والسمات التى قدمتها فى هذا التحليل هى التى تكون القناع الذى ارتداه على الكسار فى كثير من المسرحيات مثل: البربرى فى الجيش، والهلل (١٩٢٣) كلاهما، اللتين يقوم فيهما الكسار بدور نفر فى الجيش ومثل «فلل»، و «القضية ١٤» و «احلام» الأربع الأخيرة منها من تأليف أمين صدقى.

غير أن على الكسار لم يتردد هذا القناع وهو راض تماما. بل ان علامات واضحة من علامات التملل لتظل من وراء القناع، مظهرة بجلاء أن الكسار، شأنه فى هذا شأن كثير من ممثلى الادوار الثابتة، كان يضيق بالطريق الفنى الواحد، ويود لو استطاع التخلّى عنه وتبنى أساليب فنية مختلفة. وقد لجأ الكسار إلى حيل متعددة للتوسيع من قاعدته الفنية. لجأ إلى ما يشبه النظر - بقناع عثمان عبد الباسط - فى مرايا متقابلة، فتضاعفت صور عثمان فى المسرحية الواحدة.

فى مسرحية «فهموه» من تأليف أمين صدقى، يقوم عثمان عبد الباسط بدور جرسون فى مقهى الخواجة انطون اليونانى من الثامنة صباحا حتى الحادية عشرة مساء، ومن بعد هذا يقوم بدور عثمان بك عبد الباسط التاجر الغنى من أعيان كوم أمبو المتزوج من أم أحمد شكشوك، المغنية البلدية، والمصادق للجميلة فيكتوريا التى يتفق عليها عن سعة.

وحين «تطب» عليه أم أحمد، وهو فى صالة الالديرادو يتهبأ لقضاء ليلة أنس مع صديقه، يضطر عثمان عبد الباسط إلى القيام بدوريه معا: فهو التاجر الغنى بالنسبة لفىكتوريا، وهو الجرسون بالنسبة لأم أحمد، وهو مضطر إلى أن يتصرف كغنى وكجرسون فى تتابع زمنى قصير ومضحك.

ووفى مسرحية «القضية ثمة ١٤» يقوم عثمان عبد الباسط بدور وكيل دابة، ويتصادف أن يلتقى بعثمان أفندى أبو زيد المحامى بطوكو، وهو شبيهه تماما حتى يقول عثمان لدى رؤيته: «لازم هنا فيه مرايه، أنا شايف روحى»^(١). ويكون المحامى قد ضبط فى محل قمار وأصبح حتما عليه أن يتعرض للمحاكمة، فيتفق مع عثمان عبد الباسط على أن ينتحل شخصية المحامى ويمثل أمام البوليس نياية عنه، وذلك بعد أن يتبادل الملابس.

(١) وفى تعديل على النص يقول: لازم أنا مت، وعفريتى طلع هنا.

ومن ثم يصبح عثمان عبد الباسط محاميا، ويترافع أمام المحكمة مرة لصالح زوجته أم أحمد وضد نفسه، ومرة أخرى لصالح جميع بلدياته النوبيين الذين تعدوا القانون، ويخرج عبد الباسط من احدى الشخصيتين ليدخل فى الأخرى بسرعة مضحكة على طريقة ارليكينو التقليدية.

وهو فى مسرحية «بربرى فى الجيش» يتبادل شخصيته مع شخصية ضابط مصرى، دون أدنى احتفال بالمعقولية، فالضابط أسمر وعثمان أسود.

وجرب الكسار حيلة فنية أخرى هى تغيير الوضع الاجتماعى لعثمان عبد الباسط مع الاحتفاظ باسمه ولونه وسماته الرئيسية. فهو فى مسرحية «ما فيش منها» من تأليف بديع خيرى يصبح تاجر سباخ غنى اسمه عثمان أفندى، يريد أن يتزوج من الريف. وهو فى مسرحية «عريس الهنا» من تأليف أمين صدقى، قد أصبح مأذونا للشعر... وهكذا.

ومرة ثالثة يغير الكسار من دور عثمان عبد الباسط التقليدى كما عرفناه فى المسرحيات. فهو فى مسرحية «بنت الايه» من تأليف بديع خيرى لم يعد الخادم المضحك الذى يجعل همه الرئيسى الوصل ما بين المحبين، بل هو الآن يقوم - فى الواقع - بدور الاب المتعنت الذى يمنع وصال المحبين.

ان دوره هنا هو دور الحاج عثمان عبد الباسط، صاحب المقلّى الذى يريد لابنته جواهر أن تتزوج من الطبقة التى تنتمى إليها، وأن تقبل عرض ابن عمها شومان الزواج منها، ولكن الفتاة متعلقة فى السر بالبرنس بسيم الذى يبادلها حبا بحب. ويعلم الحاج عثمان بأمر هذا الغرام المخفى، فيفعل كل ما فى وسعه ليمنع الحبيين من اللقيا. وهو يقوم طول الوقت بدور المضحك - مع ذلك - فكأنه يجمع بين دورين: دور الأب المتعنت، ودور المضحك وقد تغير وضعه الاقتصادى، فأصبح تاجرا صغيرا بدلا من مجرد خادم، وبهذا يخرج الكسار على تقاليد الفصل المضحك التى تثبت الأدوار دائما.

ومرة رابعة، يتنازل الكسار عن اسم عثمان عبد الباسط كلية، وان أبقى على لونه وسماته العامة، يحدث هذا فى مسرحية «عمرو بن العاص» حيث يقوم الكسار بدور المهرج العربى الخفيف الظل عبد الله الذى يصحب جيش عمرو فى غزوه لمصر، ويقوم بدور فعال فى إتمام هذا الغزو، كما يقوم بدور المضحك التقليدى فى الوصل ما بين المحبين، وذلك حين يساعد ارمانوسة على الزواج من حبيبها الرومانى الذى ترك صفوف الرومان واقنع بمساعدة العرب.

وفى مسرحيتى «أبو زعيزع، وورد شاه» من تأليف بديع خيرى، يقوم الكسار بدورى: الساحر سماح، والمهرج الطيب المخلص زيتون على التوالى، وكلاهما أسود اللون، وكلاهما يقوم بدور الخادم المضحك التقليدى، وهو التوفيق بين المحبين، وأن امتاز الساحر سماح عن بقية الخدم المضحكين بعمله السحرى وقواه الخارقة، مما يجعله أشبه بالجنى فى حكايات ألف ليلة.

وفى المسرحيات الثلاث: «عمرو بن العاص»، وأبو زعيزع، وورد شاه» يغير الكسار النوع المسرحي الذى يستخدمه، فالأولى مسرحية تاريخية، والثانية مسرحية خرافية، والثالثة ميلودراما، يفعل الكسار هذا سعيا واعيا منه نحو تغيير الخلفية التى يتحرك أمامها مهرجه الكبير^(١).

وفى مرة خامسة، غير الكسار اسم عثمان عبد الباسط ومركزه الاجتماعى وبعضاً من سماته الرئيسية معاً، وذلك حين قدم قصيره المشهور لبخيل موليير بعنوان: «سرقوا الصندوق» ففى هذا التصير تدخل تركيب عثمان - لأول مرة - صفة البخل الواعى، المخطط له، وهى سمة غريبة على البربرى.

وفى مرة سادسة، غير الكسار شخصية عثمان كما غير جوهر الكوميديا التى يتحرك فيها مهرجه، فهو فى مسرحية «حارس القصر» يقترب بوضوح من كوميديا الريحاني، التى تعتمد على شخصيات متباينة فى أسلوب خلقها، منها ما هو تقليدى، ومنها ما هو مبتكر منتزع من البيئة^(٢).

وفى مرة سابعة غير الفنان جوهر الكوميديا دون أن يتنازل عن شخص عثمان عبد الباسط، وإنما اكتفى بأن جعله صديقاً للطبيب كمال بطل مسرحية «جت سليمة» وجعل اسمه عثمان أفندى، وأسند لعثمان أفندى هذا دوراً شبيهاً بدور الخادم المضحك، فهو يعين صديقه الطبيب على الزواج من جمالات، الفتاة العصرية الفاتكة الحسنة، وهو يتناول الشخصيات والاحداث بتيار متصل من التندر والنقد، ولكنه يختلف عن عثمان عبد الباسط فى أنه أشبه بالشخصيات البوهيمية المتعددة الأبعاد التى تعيش ليومها فقط، وتعانى من افلاس متصل.

وهذه المسرحية بعيدة تماماً عن الفصل المضحك الذى استندت إليه الأعمال الأولى للكسار، فالشخصيات ليست نمطية، وليست تقليدية... بل هى منتزعة من واقع الحياة: الطبيب كمال، الفتاة العصرية جمالات، العمة خديجة هانم، الارتيست صوفى وزميلتها سنية وهكذا. الاستثناء الوحيد نجده فى صاحب الكاباريه اليونانى جورجى، وحارس الكاباريه الارمنى غرغويان.

وإذا عرفنا ان المسرحية هى من تأليف على الكسار، أدركنا على الفور أن الفنان كان يحاول فى أواخر مجراه المسرحى (المسرحية أخرجت عام ١٩٤٦) أن ينطلق من حدود الكوميديا الشعبية إلى نوع من الكوميديا قريب من ذلك الذى كان زميله ومناقسه لجيب الريحاني يقدمه بتجاح منذ أوائل الثلاثينات، أى الكوميديا الانتقادية التى تستند إلى أساس من الكوميديا الشعبية.

(١) فى هذا الشأن قال الفنان ذات يوم: «لم يقتصر جهدى على المسرحيات الفكاهية فقط (يريد المسرحيات التى تعتمد على الفكاهة الشعبية وحسب) بل قدمت مسرحيات من أنواع أخرى مثل: عمرو بن العاص وورد شاه.
(٢) قدمت فرقة الريحاني هذه المسرحية باسم: «عباسية» فى عام ١٩٣٠، أى قبل سنوات من تقديم الكسار لها

بل أن ثمة دليلاً على أن الرغبة فى التغيير كانت تعتمل فى نفس الكسار منذ أخرج مسرحية «مرحب» فى أوائل العشرينات، فقد قال فى حديث لمجلة الكواكب^(١) انه رغب ذات يوم فى أن يحصل على اجازة بعد عمل متواصل خمس سنوات دون راحة، فأسند دور البطولة فى مسرحية «مرحب» إلى الممثل محمد بهجت الذى قام بتمثيل شخصية زقزوق خير قيام، ولكنه ما لبث ان مرض بعد اسبوع فأسند الدور إلى امين صدقى، فمرض هو الآخر بعد يومين، ولم يعد مفر أمام الكسار من أن يقوم هو نفسه بدور زقزوق، فظهر لأول مرة دون طلاء وجهه باللون الأسود، ونجح فى الدور إلى حد انه فكر فى أن يطلق شخصية عثمان عبد الباسط مرة ثانية فى مسرحية جديدة وفعلاً ظهر الكسار فى مسرحية لاحقة هى «راحت عليك» - سفروت الحاروى، وهو أيضاً ليس أسود اللون، فنجح هنا كذلك وهناً الناس على... كسار على الأبيض، وقالوا انه تفوق على جورج أبيض...!

غير أن المعجبين بعلى الكسار ما لبثوا أن عادوا يحذرونه من ترك شخصية عثمان عبد الباسط ولو بين الحين والحين، خوفاً من أن يتوه بين البياض والسواد، ولا تعود له شخصية تقليدية يتهافت عليه الناس من أجلها. هذا ما يقوله الكسار، ولا شك انه صحيح، غير انه ليس كل الحقيقة، فان هناك سبباً أعمق لتمسك الفنان بشخصية عثمان عبد الباسط، هو أن القالب الذى صبت فيه موهبة الكسار - منذ البداية - كان الكوميديا دى لارتى ونتاجها المصرى: كوميديا الفصل المضحك^(٢).

وهذه الكوميديا تقوم على دعامة من الشخصيات المثبتة، أو الاقنعة، وتوجه موهبة الفنان نحو اتقان تمثيل الشخصية القناع الى الحد الذى يختفى فيه الفاصل بين الممثل وقناعه، فيصبح كلاهما شيئاً واحداً، ويصبح من العسير على الفنان الذى قضى حياته الفنية كلها يمثل دوراً واحداً أن يستطيع تمثيل غيره.

واعتقد ان ما حدث للكسار هو انه رغب فى التغيير، ولكنه لم يقدر عليه، ولم يطاوعه قلبه وربما لم يشأ أن يغامر بمستقبله الفنى فى تجارب متصلة قد تنتهى بالفشل. والتغيير للفنانين من أمثاله ممن تربوا فى مدرسة الكوميديا دى لارتى أمر عسير حقاً، ولذا فى هذا الصدد ما حدث للممثل شارلى تشابلن، الذى قاوم الظهور فى السينما الناطقة مدة طويلة، ليس لمجرد انها ناطقة كما ظن المتعجلون اذ ذاك، وإنما لان التمثيل الصامت فن مختلف كل الاختلاف عن التمثيل الناطق، كلاهما له قواعده وقوانينه.

فالممثل الصامت محتاج الى المبالغة فى الحركات بالجسم وبالأيدى، ومحتاج الى أن يعقد

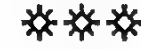
(١) عام ١٩٥٢. (٢) لعل هذا يفسر ما ذكره الكسار لحسين عثمان من أن الريحاني عرض عليه أن يعمل فى فرقته على أن يقدم له مسرحيات جديدة يلعب فيها دور عثمان، فرفض الكسار العرض. ربما كان السبب فى الرفض أن الكسار أحس - تلقائياً - بأنه غير قادر على التمثيل فى اطار كوميديا جديدة، حتى ولو لعب دوره التقليدى فيها.

مع المتفرج معاهدة تفاهم مشترك تؤدي فيه مجموعة من الحركات معاني بذاتها، مثلما يحدث في الباليه، يراها المتفرج فيفهم المقصود بها فوراً، كما انه محتاج الى استخدام^(١) خياله ليكمل بعض المعاني.

أما المتفرج في السينما الناطقة فهو في غنى - بالحوار - عن هذا اكله، وهو غير مضطر لاستخدام خياله، لان كل شيء يؤدي له كاملاً ومن أيسر سبيل.

لهذا اعتقد تشابلن منذ البداية ان السينما الناطقة فن مسطح، لا أعماق له بالقياس الى السينما الصامتة ومن ثم قاوم الظهور فيها مدة طويلة، فلما ظهر فعلاً، رأى كثير من الناس انه خرج عن أعماقه التي عرفها عنه أيام أن كان يقوم بشخصية شارلي المسكين، الجوعان الفيلسوف - أى أنه - في رأى هؤلاء - قد فقد أرضه حينما تخلى عن القناع، وعما يمليه القناع من أسلوب فنى.

أما الكسار فلم يشأ أن يمضى قدماً في التخلي عن قناعه حين ساحت الفرصة، وإنما اكتفى بما سلفت الإشارة إليه من محاولات متنوعة لتوسيع معنى القناع.



إلى جوار شخصية عثمان عبد الباسط في دنيا الكسار، هناك شخصيات أخرى كثيرة، ولكنها في معظمها غطية، وأغلبها موجود في مخازن الكوميديا الشعبية، جاهز لاستعمال كل من أراد، أى انها ملكية مشتركة لكتاب وفنانى الكوميديا.

وأول هذه الشخصيات وأكثرها استحقاقاً للاعتبار، كما أنها أكثرها تردداً على مسرحيات الكسار، هى الزوجة السليطة اللسان أم أحمد، العفية، الراغبة دائماً فى الشجار، وان كانت مخلصه كل الاخلاص لزوجها عثمان عبد الباسط، غيرة عليه، محبة له إلى الحد الذى يجعلها لا تفارقه الا إذا طلبت منه قبلة، تعتبرها هى دليل محبة، ويعدها البربرى المسكين نوعاً من عقاب، أسوأ ما فيه انه لا مفر منه! وأم أحمد ذات أصول عريقة فى دنيا الكوميديا الشعبية، تعرفها فصول الارتجال باسم شكشوكة، وتجعلها فى بعض هذه الفصول زوجة للمضحك، مثلما يحدث فى هزلية جنيفياف، وأحياناً أخرى هى زوجة وحسب وامرأة شرسة، مثلما نجدها فى فصل الجزمى أشكازى عبده^(٢).

وقد أعطاها أمين صدقى اسم أم أحمد شكشوكة، فى مسرحية «فهموه»، وسماها أم أحمد فى باقى المسرحيات. وكانت قد ظهرت بوصفها شخصية غطية فى أعمال سابقة لأمين

(١) بهذا تضمن السينما الصامتة للمتفرج نوعاً من الدور الإيجابى، يقر بها من المسرح الحى. فالمتفرج فيها ليس مجرد مستهلك سلبي، وإنما عليه أن يجهد ويتعب كي يفهم ما يعرض عليه. وهذا لون من ألوان المشاركة فى العرض.
(٢) راجع كتابى: الكوميديا المرتجلة فى المسرح المصرى.

صدقى، أيام تعاونه مع الريحانى، تارة باسم أم احمد، وتارة أخرى، وفى معظم الأحيان، باسم أم شولج، حمة كشكش بك، وسماتها وأخلاقها هى طبق الأصل ما نجده فى أم أحمد زوجة عثمان عبد الباسط. وتخلق أم أحمد حين تظهر أو تهدد بالظهور فى مسرحيات الكسار جواً من الرعب المضحك لدى المهرج الكبير، انها تطارده دائماً، وتكيس عليه وهو فى اجواء المرح والغزل، فتقلب أفراده اتراحاً، وهو ضعيف بازائها، ففى امكانها أن تضربه، لذلك فهو ينافقها، ويظهر لها الحب وهو يود - فى أعماقه - لو نزلت عليها مصيبة قضت عليها.

غير أن هذا كله بدون جدوى، ان أم احمد هى المقابل المضاد لعثمان عبد الباسط. وهو مضطر إلى العيش معها، رضى أم كره، وهو يرضى فى أحيان نادرة مثلما يحدث فى نهاية مسرحية «فهموه»، حين يتمنى صاحب المقهى اليونانى انظون لو لم يكن عثمان نوبيا حتى يستطيع أن يزوجه من ابنته «كاتينا» فيقول عثمان:

.. لا، يا اخويا، موش عاوز الكتيينة بتاعتك. أنا عندى أم احمد مراتى، أحسن من الف كتيينة ومنبه.

يقول هذا وهو نصف مخلص، يقوله لأن الوطنية تفرض عليه أن يفضل البضاعة المحلية على الأجنبية. ولكنه يقوله أيضاً لانه - فى أعماقه - ربما كان يحب أم احمد، فإن المرء يحب من هو ضده فى كثير من الأحيان!

هذا واحد من المواقف التى تظهر فيها أم احمد فجأة فتفسد على عثمان مشروعاته الغرامية. كان النبى قد اتفق مع امرأة اسمها ما شا الله على أن يتزوجها بعد ان أفهمها أن زوجته أم احمد قد ماتت، وهذا هو يأتى ومعه هدايا لزوجته الجديدة، ليقابلها فى الميعاد المحدد ولكن المرأة التى تنتظره ليست ما شا الله وإنما هى أم احمد، وذلك بعد أن تأمرت المرأة على عثمان، عقب انكشاف خططه لكل منهما «مسرحية فلل - تأليف أمين صدقى».

أم احمد: والنبي ما أنا عتقاك يا عثمان، قلبت عليه الدنيا ما لقتوش، قال ايه رامى على يمين من شهر، وداير يقول للنسوان انى مت، لولا الشابة دى اللى فهمتنى ما كنتش فهمت حاجة أبداً، أنا أقف استنائه هنا، أفهمه انى ما شاء لله، واشوف رايح يعمل ايه؟
عثمان: (يدخل ويبيده بقجة فيرى ما شا لله) أيوه رندفوه تمام «يقترب منها» يا ماشا لله يا جمال خالص.

أم احمد: (على حدة وهى تتمايل) نهار أبوك اسود.
عثمان: (ينظر اليها باعجاب) يا غصن البان، ايوه أدى الحاجات اللى ترم، مش مراتى القديمة أم احمد، خدى أدى جلايتين ولباسين وفنلتين على كيفك، وأربع مناديل.

أم احمد: ما جيتش كركة؟
عثمان: بكرة أجيب لك كككه تأخذ خمس فناجيل. آه يا ما شا لله، آه يا حبيبتي، آه يا خطيبتي (يرى وجهها) آه يا مصيبتى!

أم احمد: اخص عليك يا خاين العيش والملح، هيه دى عشرة يوم يا عثمان؟ دانت شقى العمر كله (تبكى) ما شا لله مين وزيدة مين اللى انت بتحبها.
عثمان: ما تعيطش لاعينيك تفرغ، أنا اعمل ايه؟ أنا لما لقيت الست دى شبهك قلبى جبه، ما دام انت طلقتينى.

أم احمد: يا ندامه، هوه مين اللى بيطلق؟
عثمان: ما دام انت استعجلت ورميت اليمين، راح اعمل ايه؟ ما تزعليش، أنا أردك تانى وأخليك على كيفك، حتى من يوم ما سبتك وأنا افتقرت.
أم احمد: باقول لك علشان تعرف انى طول عمرى كعبى عليك كويس، وخيرى عليك.

عثمان: عليك وعلى وشك، المره رايحه توسخ.
أم احمد: يوه، ودى ايه البتاعة الحمرة دى اللى انت لابسها؟ انت شغال جرسون هنا والا ايه؟

عثمان: اخرس، جرسون فى عينك، أنا شغال كومنده فى اللوكانده، أحكم على الشغالين والنايمين والصاحيين كمان.

وكيل اللوكانده: (داخل) عثمان، فى الستات اللى انت مسكت الشنط بتوعهم؟
أم احمد: انت بتشيل شنط يا منيل؟
عثمان: (على حدة يخاطب الوكيل) أخص، رينا يكسبك ويسود وشك.
الوكيل: أنا لسه ما شفتش واحد شيال عندنا يسبب الزباين ويبجى يبصبص كده،
يالله أمشى امسك الشنطة (يخرج).

أم احمد: ايوه قول لى كده، انت بتشتغل شيال يا كهدى.
عثمان: لا يا شيخه، الراجل ده كومنده ويأيد.
أم احمد: همه كام كومنده؟
عثمان: أنا وهوه.

أم احمد: انت ايه، وهوه ايه؟
عثمان: أنا مرة واحد، وهوه مرة ثمانية.
أم احمد: (تضحك) قال يعنى كمان مش مرة اثنين امال بيقول لك شنطة ايه؟
عثمان: لا، ده فيه سيم بينى وبينه، كل واحد منا لما يشوف زميله واقف مع واحده ست، يقوم التانى يقول له: امسك الشنطة.

أم احمد: آه، والله أنا افتكرت...
الوكيل: (داخل) انت لسه مش مسكت الشنطة؟
أم احمد: أمشى، شنطة فى عينك وعين اللى خلفوك كمان، يسك شنطة مين يا راجل؟ هوه أنا من اللى بتمسك شنطهم يا حبيبى؟

عثمان: لا ما تزعليش يامراتى، الخواجة بس بيهزر .
الوكيل: ايه مراتك القبيحة دى؟ بعدين أنا اعرف شغلى واطردك من اللوكانده

(يخرج).

أم احمد: طب مش كنت تقول لى انه هوه الكومنده علشان ما كنتش اشتمه.
عثمان: عجبك يا بارد؟ ما تبقاش تهزر ويأيا... ما تزعليش، روحى انت، وأنا بكره اجيالك أردك وأخليك على كيفك.
أم احمد: اوعى تتأخر، ولا تنساش بقى تجيب وياك واحد مأذون وراجلين من اللى تعرفهم...

عثمان: لا مش رايح اتأخر.

أم احمد: آه، يا عثمان!

عثمان: آه يا ماشالله!

أم احمد: ايه؟

عثمان: لا، لا، يا ام احمد، يا جمال، يا لطافة، ياترمواى يدوسك، ان شاء الله ما توعى تلبسى الهدوم ان شاء الله اللباسين يطلعوا واسمين عليك، يا بنت المركوب.



وهناك أيضا شخصية الخواجة اليونانى، وهو دائما صاحب مقهى، أو كباريه، أو هو - فى القليل - جرسون. وهو خليط من المكر والغباء، وتنبح الفكاهة من أنه اجنبى غشيم، وهو مع ذلك يزعم انه ابن البلد ملم بأحوالها جميعا.

وفى مسرحية «فهموه» يدخل خواجة من هذا الطراز مع عثمان عبد الباسط فى مبارزة عقول، حول ثروة مفاجئة هبطت على عثمان يريد الخواجة، بالتأمر مع صديقة الشيخ كفت - أن يحصل على الفى جنيه منها، دون وجه حق.

لقد كسب عثمان عشرين ألف جنيه، والخواجة هو وصديقه الشيخ كفت، يجعلان عثمان يوقع مع اليونانى عقدا بأن يظل يعمل جرسونا لمدة عشرين سنة فى مقابل خمسة عشر جنيه فى الشهر، فإذا أخل أحد من الطرفين بالعقد، دفع غرامة قدرها ألفا جنيه، ويوقع عثمان العقد، قبل أن يعرف بأمر الثروة، يوقعه وهو يكاد يطير من الفرح.

وينقلب الحال طبعاً بعد أن يعرف عثمان الحقيقة وتقوم المبارزة العقلية بينه وبين الخواجة:

انظرون: مادام حضرتك عايز تسيبنى قبل العشرين سنة، لازم اديله التعويض.

عثمان: كده عملتها فى ياشيخ كفته؟

كفت: ايه العبارة؟

عثمان: اعمل معروف فهم الخواجة انى لما ختمت الكنتراتو ما كنتش عارف انى حاكسب المبلغ ده... أنا ما أدفعش الالفين جنيه دول ولو تروح روحى.

كفت: خليك جرسون، خليك كده طول العشرين سنة، تيجى م الصبح الساعة ثمانية -

وتفضل هنا لحد نص الليل، وأنت محتكم على عشرين ألف جنيه.

عثمان: اسمع يا خواجه، أنا حاشتغل جرسون طول مدة العشرين سنة، أما انكم تعرفوا تأخذوا منى سليم موش ممكن أهدا.

وتدور المباراة بين الاثنين طوال المسرحية، وتنتهى بالانتصار التام لعثمان عبد الباسط، يضيع العقد الذى وقعه مع الخواجه، ويصبح حرا من كل التزام، وكان الخواجه قد حاول أن يخفى عن عثمان هذه الحقيقة، فلم يفلح، والسبب؟

عثمان: بقى يا راجل ياغبى، انت فاكر ان واحد خواجه زيك يضحك على واحد مصرى زى ويستغفله؟

ومع ذلك يظهر عثمان شهامة مصرية حقيقية، فيترك المقهى لصاحبه مع انه كان قد آل اليه.

وبين شخصيات كوميديا الكسار شخصية بارزة أخرى. تعرفها الكوميديا المرتجلة حق المعرفة، هى شخصية الشامى أو الابضاي.

ونحن نلقاه فى مسرحية «فلفل» فى شخص زعرور، الذى جاء يطلب مقابلة شخص اسمه خيبت بك فلا يجد الا أم احمد، التى تعمل خادمة عند خيبت هذا.

ويجرب أمين صدقى المغارقة الفكاهية التالية بين زعرور وأم احمد، مستغلا المقابلة الحادة بين اللهجتين المصرية والشامية، والصدام الذى يتم بين عقليتين مختلفتين وطبعين حامين، وما ينتج عن هذا كله من كوميديا:

زعرور: ده بيت خيبت بك ما هيك؟

أم احمد: بيت خيبت بك؟ ايوه، ده بيته، لكن البيه مش هنا.

زعرور: كيف مشى هونه؟ أنا ما بيدخل عقلاتى ها الحكى، أنا بدى خيبت بك، بدى اياه.

أم احمد: هو أصله ايه، يه؟

زعرور: قلت لك أنا بدى اياه (داخلا) ولو كان عند الله.

أم احمد: ارمى! دا العيد الكبير، انت ما تعرفش عربى؟ يا اقول لك سيدى خيبت مش هنا.

زعرور: شو، شو، شو! باين عليها بندوقه يخرب بيتك.

أم احمد: يخرب بيت أبوك أوعى تشتم، أنا با أقول لك اهد، يعنى انت اللى عين جمل؟

زعرور: ولا، سكرى ها التم، يقصف عمريك (يتاولها ورقة) خدى، ورقة بنص ليرة.

أم احمد: علشان ايه دى؟

زعرور: شو؟ ما بتحبى المصارى؟ انا باحبهن مثل عيونى، العمى!

أم احمد: يا سلام، بس كده؟ قال غالى والطلب رخيص.

زعرور: ايه، منيح، هلا، عيطى على معلمك لهون، عيطى على خيبت بك.

أم احمد: ياندامتى، يالهورى، جرى له ايه، الشر بره ويعيد.

زعرور: ولاه ما بدك تقولى لى وينه؟ وين صاحبين ها البيت ياستى؟

أم احمد: آه، طب قول كده، بقى ادلعدي الست بتاعت خيبت بك، سافرت على حلوان

امبارح مع الست تيزتها...؟

زعرور: شو؟ تيزتها^(١)؟

أم احمد: يوه، جتك نايبه، تيزتها يعنى زى ما تقول قابلتها.

زعرور: قابلتها والا ما قبلتها، أنا بدى جوزها خيبت بك، شو بيخصنى؟! لا بدى لا

الست ولا قابلتها ولا تيزتها.

أم احمد: وراخر خيبت بك، سافر حصلهم على حلوان...

زعرور: خيبت بك هلا مسافر، مسافر؟

أم احمد: ايوه، يوه، رايحه اكذب عليك؟ وانت يحق فيك كذب؟

زعرور: ايه، مازال هيك، اعطينى النص ليرة لهون.

أم احمد: لا، دى بتاعتى.

زعرور: ردى لى اياها، ولاه.

أم احمد: باى، خد اهد، ده حايسرعنى، قطيعه (تناولها اليه).

زعرور: اصبرى يا ... حتى أشاور عقلاتى نتفه، خدى (يعطيها الورقة) فيك تعملى

فى جميلة، شقفه جميلة صغيرة.

أم احمد: شقفه؟ اذا كان على شقفه أنا أرقعك ببلاصى.

زعرور: ايه، منيح، اذا اجى معلمك والا معلمتك لا تجيبى سيرة لحد انى انا جيت

لهون.

أم احمد: يوه، أنا حاجيب سيرة لين يا ادلعدي؟ ما اديك شايف البيت فاضى...

زعرور: ايه، منيح، فهمت، فهمت، بعدين بارجع باشوف ها الخبره، خاطرك.

أم احمد: روح الله لا يجبر خاطرك.

زعرور: يخرب بيتك.

أم احمد: الله يخرب بيتك وبيت أبوك، والبيت اللى جنب بيت أبوك، وبيت اللى

خلقوك، يا حفيظ يارب، ازاي سيبوه من جنينة الحيوانات!

ومن الشخصيات التى نلقاها فى كوميديا الكسار، والتى كان لها مستقبل كبير فى

عالم الكوميديا المصرية عامة، شخصية الخادمة «اللهلية»، ذات الذكاء، والاخلاص والتطلع،

والقدرة على التطور السريع، الذى يحمل فى طياته الكثير مما يضحك. وهى شخصية عرفناها

(١) ينطق زعرور الكلمة مفخمة!

فيما بعد فى أشكال متعددة، منها الخادمة الوقحة - الظرفية مع ذلك - والأخرى التى تتحول إلى أرتيست، وتصادق الحاجات، وتشقى باللسان مرددة ألفاظاً أجنبية مشوهة.

وفى مسرحية «ولسه» لجدها فى شخصية ستهم الجرسونة، التى تعطف على عثمان، وتود لو تزوجه ثم تزوجه فعلاً. وستهم بها شىء من الاسترجال والخشونة المعروفة عند «الحشاش المجدع». ولها عين ناقدة، ولسان من الصعب اعتقاله. يدخل المقهى الذى تعمل فيه عاشقان هما نظله وفريد، فتسألهما ستهم عن الطلبات، ثم تعلن على طريقة صبي المقهى البلدى:

ستهم: حاضر، اثنين أزوزه اسباتس.

ولا تلبث أن تدخل بالطلبات وتقول لنفسها:

- الست البطة دى لازم تكون واحدة متجوزة وتتشافى من ورا جوزها (تقترب بالصينية) اتفضلوا الأزوزة اهد يا بيه. (تدفع الصينية).

فريد: عايزه كام؟

ستهم: أربعة مسيخ.

فريد: خدى...

ستهم: يوه، ده ريال يا بيه؟

فريد: خديه، وبالله روحى من وشنا (يدفعها بيده) أحسن الست عصبيتها طالعة شوية ومش عاوزه تشوف حد قدامها.

ستهم: اسم الله عليها، نبخرها يا أخويا (ضاحكة وتخرج).

ثم نلقى ستهم فى الفصل الثانى وقد حدث لها تطور كبير، لقد أصرت إحدى زبائننا واسمها ماري، على أن تصحبها إلى حفل أقامه ناد خاص بقصر النيل، وذلك بصفتها وصيفة لها، وقد ارتدت ستهم لهذه المناسبة الملابس الأوربية الفخمة، وتغير مظهرها ولكن مخبرها ظل طبعاً - كما هو، ومن ثم تنبج الفكاهة فى المشهد التالى.

تدخل ماري ووراءها ستهم ببرنيطة فرنسية ويدها شنطة ورافعة ذيل الفستان:

ستهم: عقبال عندنا ان شاء الله يا قادر.

ماري: احنا اتأخرنا كتير عن ميعاد زكى يا خالتى ستهم؟!

ستهم: يالهي، ايه العالم دى كلها يا اختى؟ هو ده البالو اللى بيتولوا عليه؟

ماري: هس ما تزعقش، بلاش جرس يا ولية.

ستهم: يوه قطيعة!

ماري: انت ملخبطة قيافتك كده ليه؟

ستهم: يوه، حا اعمل لك ايه بقى، ما هو انت اللى سرعتينى وقومتينى من على حلة الطبخ، وخير وأبداً الا لازم آجى وبالك على البالو، أنا ياعينى لحقت أقمهمز والا أعمل...

ماري: (تصلح لها شعرها والبرنيطة على رأسها) الغاية بقى، يعنى رايحه تتمهمزى

لين ياخية؟

ستهم: اسم الله، كل فولة ولها كيال يا ماما، احنا العتاقى والاجر على الله.

ولكن ستهم تنجح مع ذلك فى تنكرها هذا، لدرجة أن زكى، حبيب ماري، لا يتعرف عليها ويسأل، مين المدام دى ياروحى؟!

وفى جاليرى الكسار شخصيات أخرى تقليدية تتردد على الكوميديات بين الحين والحين، فيها المغربى الكذاب فى مسرحية «أحلام» من تأليف أمين صدقى والسائح (أو السائحة) الأوروبى فى مسرحيات كثيرة: لفلل، وأحلام، ويتخذ أمين صدقى من وجود الأجانب فرصة لخلق سوء التفاهم المضحك الناتج من صدام بين عثمان الذى لا يعرف لغات أجنبية، وبين السواح الذين لا يعرفون العربية، وهو صدام ينتج أصواتاً معينة يفهمها كل من الطرفين بطريقته الخاصة

فكلمات Cet animal وتنطق بالفرنسية «سيت انيمال»، تصبح عند عثمان: أنا مالى، وتعبير ni la ni la وينطق نى لا، نى لا، يصبح نيله عند عثمان وتعبير Sain beau وينطق سان بو يصبح عند عثمان سامبو، وهكذا.

وأحياناً يغير أمين صدقى النكتة، فيقلبها رأساً على عقب، ويستخرج الفكاهة من ترجمة المصطلحات العربية إلى الفرنسية ويقدمها إلى السواح الذين لا يفهمون منها شيئاً بالطبع، مثلما يحدث فى مسرحية «فهموه» حين ينقل الترجمان تعبيرات مصرية قحة مثل: «آدى الجمل وآدى الجمال» و «كلمة ورد غطاها» و «يحاسب القاضى» و «ليلتكم ندا» و «تاخدوش تشدوا» إلى الفرنسية.

وفى هذا الجاليرى أيضاً التركى المتفطرس، والارمىنى الذى يستعصى عليه الفهم، والأطرش، والأستاذ الفقى الذى يتكلم بالفصحى ليخفى لصوبيته وانتهازه، أو الذى يحتذى بالعمامة، كى يخدع الناس عن مؤامراته ونصبه، مثل الشيخ كفت فى مسرحية «فهموه».

وهذه الشخصيات جميعاً نمطية، كما قلت من قبل لها بعدان فقط، ولا عمق لها، وهى لا تتغير أبداً، ولا تتبدل طباعها، هى أشبه الأشياء بشخصيات الأراجوز.



كلما أمعنا النظر فى كوميديا الكسار، زاد اقتناعنا بأن هذه الكوميديا قد ورثت كثيراً من تراث الكوميديا دى لارتى مضافاً إليه تراث الفصل المضحك والكوميديا المرتجلة المصريين معاً. ولنلق نظرة على مزيد من نقاط الالتقاء بين كوميديا الكسار والكوميديا الإيطالية.

أبرز مصادر الفكاهة فى تلك الكوميديا نزوع شخصياتها الرئيسية، وبينها أركليكينو، إلى التنكر فى زى النساء، وهذا ما يفعله عثمان عبد الباسط فى مسرحيته «عثمان حيخش

دنيا» إذ تضطره حاجته إلى الهرب من الشرس عوكل إلى التنكر فى زى مرضعة، فيحشو صدره بزرى شمام، ويتعرض لمخاطر كثيرة مضحكة، منها كشف يوشك أن يتحقق، يهدده به الطبيب الذى جاء يفحص المرضعات ومن بينهن أم عثمان (عثمان)، فتعجبه المرضعة السوداء، لحسن صحتها وكبر ثدييها!

ومن بين معالم الكوميديا دى لارتى أيضا البهلوانية وخفة الحركة التى كان أرليكينو يقدم منها نغما مدهشة لا تكاد تصدق، منها غمرة تقدم وصفها يدخل بها رأسه فى جسده، دون أن يتحرك هذا الجسد، ثم اذا بالرأس يرتفع فجأة كعفريت العلبة.

وفى مسرحية «عثمان حيخش دنيا» شىء يقرب من هذا، إذ تضطر أم احمد، كى تساعد عثمان على الاختفاء فى الدولاب إلى أن تستطيل بجسدها وتنكمش به، بما يدفع أخاها عوكل إلى التعليق بقوله:

عوكل: عجيبه، مالك ياوليه عم تطولى وتقصرى كده ليه؟

أم احمد: لا، بس باحرك جتنى علشان عندى روماتيزم.

ومن بين النمر الكوميديا التى يقوم بها المهرج فى الكوميديا دى لارتى غمرة المباراة الفكاهية، التى تكشف عن حمقه واندفاعه للقتال، رغم عدم اتقانه لفنونه، والتى تنتهى مع هذا نهاية طيبة.

وفى مسرحية «عمرو بن العاص» يدخل المهرج عبد الله (الكسار) فى مباراة فكاهية من هذا النوع مع أوركاديوس البطل الرومانى الذى يحب أرمانوسة المصرية، ويتفق مع عبد الله خلسة على أن يتظاهر البطل بأنه قد غلب فى المباراة، ومن ثم يكسب العرب.

ومن الفصل المضحك المصرى، استعارت كوميديا الكسار التركيب الاساسى لبعض المسرحيات، وخاصة المسرحيات الأولى التى كتبها امين صدقى. ان هذه المسرحيات هى أحيانا فصل مضحك مطول مثلما يحدث فى مسرحية «البربرى فى الجيش» التى تحكى عن مغامرات البربرى الغشيم عثمان فى عالم التدريب العسكرى، وهى فى الواقع استغلال لنمرة معروفة من نمر الكوميديا الشعبية^(١).

وأحيانا أخرى تكون هذه المسرحيات سلسلة متتابعة من الفصول المضحكة مثلما نجد فى مسرحية «عثمان حيخش دنيا».

وأحيانا ثالثة تبدأ المسرحية بفصلين أو ثلاثة من الفصول المضحكة، ثم تتطور فتشمل

(١) يذكر الفنان الشعبى «الريس محمد» فى مقابلة معه سجلها مركز الفنون الشعبية أن فن خيال الظل كان يقدم فاصلا مضحكا باسم المهادية كان به مجند غشيم، مضحك منه الناس لسوء فهمه للتعليقات العسكرية: بين در وشمال در.

عناصر أخرى من عناصر الكوميديا الشعبية، على نحو ما نجد فى مسرحية «الهلل» التى تبدأ بعثمان واقعا - كمادته - فى مازق محرج، تنبع منه الكوميديا، فهو متغيب عن الطابور العسكرى، وامراته ادعت - انقاذا له - أنه مريض، وحين يحضر فعلا يكون عليه أن يفهم الموقف أولا، ثم يبرر غيابه بالمرض، ثم يقتنع فعلا انه مريض... ومن هذا الفصل المضحك تتطور حوادث المسرحية إلى فصل آخر، وهكذا.

ومن الكوميديا الشعبية أيضاً، تستعين كوميديا الكسار بالقافية (وبالفكاهة اللفظية عامة) مثلما يحدث فى مسرحية «القضية رقم ١٤» وفيها يدخل البرابرة مع المذهبجية فى مباراة قافية تبدأ هكذا:

البرابرة: خش قافية ياوله...

المذهبجية: خش قافية...

البرابرة: زر طربوشك: اشمعنى، أصله دوباره، واللى يدور يلاقيه دكة لباس شيخ

حارة.

المذهبجية: عينيك: اشمعنى، نافدين على بطن حماتك، واللى يبص فيهم يلاقى

شعرباطك.

البرابرة: أصل أمك: اشمعنى، جرسونة عند الحاتى، ولما تاخذ أجازة تسرح أدباتى.

المذهبجية: هدومكم: اشمعنى، المصبغة احتارت فيها، ولما تقدم تروح الكانتو

لوحديها.

البرابرة: مطرح ما تروحوا تقولوا لبعضيكم: اشمعنى، ياريت عبده وعثمان البربرى

جا معنا.

المذهبجية: وشوشكم ديه أصلها من زفته، وفى الأيام السوداء يطلعوا منها تفته.

البرابرة: أحط صباعى فى عينيك ديه تقول لى: اشمعنى: وكمان أحط صباعى فى

عين: وكمان اشمعنى ياسيدى طول بالك، طيب ياعثمان، أحط صباعى فى عينك دى: طيب

اشمعنى، وكمان أحط صباعى فى عين: ديهدى ما قلنا اشمعنى، خليه فى عينك لما أفتر،

يالله اندوكرى ياعثمان.

والى جوار هذا تستخدم كوميديا الكسار قدرة الفنان على التأليف الفورى، ورغبته

فى أن تقوم صلة حية بينه وبين الجمهور فى كل ليلة. لهذا نرى الكسار يتسلم دور زقزوق فى

أوبريت «مرحب»، فيضيف اليه نكاتاً كثيرة من عنده، ويتراهن مع الممثل محمد بهجت على

أن يدفع الأخير له نصف قرش نظير كل نكتة تعجبه، فلما تنتهى السهرة يتبين محمد بهجت

أن عليه أن يدفع ثمانية قروش كاملة! ونذكر أن الكسار بدأ حياته التمثيلية بفاصل من

النكات الفورية اشتبك به مع متفرج فى دار التمثيل الزينبى واستمر ساعتين، صنعت بعدهما

شهرة الكسار كممثل فكاهى.

أما مخاطبة الجمهور أثناء التمثيل، فقد وجدنا نماذج منها فى مسرحية «ولسه» حين

رفع الكسار صينية وهدد بها غريمه الثقيل الظل جميل بك ثم التفت إلى الجمهور يسأله: ايه

الرأى أديله بالصينية دى فى خلقته؟ ثم عاد يسأل الناس من بعد: انتو شاهدين؟

كل هذه العناصر، إلى جوار الأغنيات الاجتماعية الخاصة بالطوائف، والرقص والمونولوجات والقصة المطاطة السهلة الجريان قد جعل كوميديا الكسار وسيلة جماهيرية مقبولة لدى مئات الآلاف الذين استمتعوا بها من أواسط العشرينات حتى نهاية مجرى الكسار المسرحى. ومن المؤكد أن الكسار ومؤلفيه المختلفين كانوا يقصدون من وراء مسرحياتهم الكثيرة إلى امتاع جماهيرهم أولا وأخيرا، ولكنهم لم يهتموا خدمة قضية الفن المسرحى عن طريق تقديم مسرحيات تلمس موضوعات مصرية لاصقة بالبيئة.

نجد إشارة إلى هذا فى مسرحية «ولسه» اذ ينهى أمين صدقى الفصل الثانى من المسرحية بدعوة ممثلى الدرام والفودفيل إلى الاقتلاع عن موضوعاتهم الأجنبية وطرق الموضوعات المحلية.

ولا ريب أنهم قد نجحوا فى هذا إلى حد كبير. لقد ربط الكسار مسرحه بالشعب المصرى وطوائفه المختلفة عن طريق خلقه ودعاه المستمر لعثمان عبد الباسط، الذى يمثل واحدة من أكثر فئات الشعب تعرضا للظلم.

وصحيح أن الكسار كان له موقف مزدوج من البربرى فهو يدافع عنه ويسمح بالتندر على سواد وجهه فى وقت واحد، ولكن هذا لا ينبغى أن يقلل بحال من الأحوال من مغزى ظهور عثمان عبد الباسط على المسرح بطلا غير منازع، يحمل كثيرا من صفات الشعب وقيمه الايجابية والسلبية معاً، فى وقت كان الشعب فيه محتقراً البطولة فى المسرحيات معقودة للباشوات والبهوات، بينما كل من عداهم كان خدماً أو هملأ، أو مصدرراً لإشباع شهوة السادة للتندر.

إن مسرح الكسار يعج بالطوائف الشعبية المختلفة، ما بين غسالات وكناسين وبائعين وحمارين وغيرهم من طبقات المجتمع الدنيا. وقد سمح لهم الكسار بعرض أنفسهم أولاً، ثم عرض شكواهم ووجهة نظرهم فيما يحيطهم من أحداث.

وهذا الانحياز للشعب وتصوير بعض مشاكله هو الذى جعل الشعب يرى نفسه فى مسرح الكسار وجعل باحثاً مدققاً مثل جي كروب . م . لاندو، يعتبر الكسار الممثل الحقيقى للمسرح الشعبى بالمعنى العام للكلمة^(١).



(١) فى كتابه: نجيب الريحاني، ص ٢٣. كتب للجميع ١٩٤٩

(١) دراسات فى المسرح والسينما العربيين. ص ٩١.

الفصل الثامن

الريحاني

من الفصل المضحك إلى المسرح الهزلي

فى عام ١٩١١ وقف نجيب الريحاني مع زميله وصديقه عزيز عيد على المسرح ليقدم بعض الفصول الكوميدية، بعد انتهاء التمثيل «الجدى»... حدث هذا على مسرح دار التمثيل العربى، ولحساب الفرقة المشتركة التى كونها الشيخ سلامة حجازى مع عبد الله عكاشة.

ويحكى بديع خيرى عن تاريخ هذه الفترة فيقول: إن الشيخ سلامة حجازى كان إذ ذاك قلقاً على جمهوره الذى كانت تراجيدياته تحطم قلوبه وتستنزف دمه، وكان يتمنى أن يعيد هذا الجمهور إلى بيوته آخر الليل ضاحكاً، ولكنه لم يستطع أن يفعل، حتى وجد الريحاني وعزيز عيد، فأسند اليهما مهمة الترفيه عن النظارة عن طريق الفصل الواحد المضحك.

ويصف "عثمان العنتبلى"^(١) هذا الفصل الفكاهى بقوله: «كان نجيب أو عزيز يمسك كل منهما بمقشة ويلبس طرطوراً ويخرج لسانه ويهز جسده». ويضيف: أن نجيب وعزيز كانا يرمين بهذا التمثيل العاطل عن الفن أو الفكاهة الحقيقية، فسعيوا إلى اقناع المسئولين فى الفرقة بضرورة تقديم لون آخر أكثر رقياً، ونجحوا فى ذلك، فأخذوا يقدمان فصلاً واحداً مقتبساً أو مترجماً من الفكاهات الفرنسية، ثم قدما من بعد عملاً كاملاً من ثلاثة فصول كان النجاح من نصيبه أيضاً، فشجعهما ذلك على الانفصال عن الفرقة، والدخول فى مغامره تقديم المقتبسات الفرنسية الأصل.

ولم تعمر فرقة عزيز ونجيب هذه طويلاً، فالتحق نجيب بفرقة كونها "أحمد الشامي" الذي كان يقلد الشيخ سلامة، وعمل فيها ممثلاً جوالاً، وطاف معها بلاد الصعيد من بنى سويف حتى آخر حدود مصر الجنوبية.

هاتان الحقيقتان - بداية عمل الريحاني في إطار الفصل الواحد المضحك، ثم مواصلة هذا العمل في إطار فرقة جواله، كان لها أعمق الأثر على الكوميديا التي خرج بها الريحاني من بعد على الناس، مبتدئاً بالفرانكو - آراب، وشخصية كشكش بك، ومنتهاها بالكوميديات الاجتماعية التي قدمها في أوائل الثلاثينات ممصرة عن الفرنسية، متعاوناً في هذا مع زميل عمره بديع خيرى.

لقد بدأت كوميديا نجيب الريحاني بداية شعبية صرفاً استمدت وجودها من فصول الكوميديا المرجلة التي عرفتها مساح مصر ومقاهيها وأفرانها منذ أوائل القرن^(١)، كما سنيين خلال تحليل بعض مسرحيات الريحاني - وبالإضافة الى هذا - تمس الريحاني خلال جولته هذه مع فرقة الشامي، بحياة الناس، ولمس عن كثب أحوالهم وعاش عيشة الفقراء منهم، فعلمه هذا كيف يقترب من جمهوره فيما بعد، كيف يسعى إلى إرضاء هذا الجمهور بوسائل مختلفة منها ما هو قريب من الأسف، وخاصة في البداية، كما لقنه الدرس الثمين الذي لم يعه زميله عزيز عيد، وهوانه إذا كان المقصود عرض مسرحية ما من أصل أجنبي على جمهور مصرى، فمن الواجب أن يدخل في الاعتبار ذوق هذا الجمهور وعاداته ووجدانه، وإذن يكون التمسير لا الترجمة هو الأسلوب، ويكون التصرف في وقائع المسرحية بما يلائم الذوق المحلى أمراً لازماً، وليس عليه غبار.

باختصار، تعلم الريحاني منذ البداية ان الكوميديا يجب أن تنبع من عرض مسرحى ناجح - من فرجة واضحة، على أن يسمح هذا العرض بالنقد الاجتماعي، وبشيء من الفكر، والعاطفة في الوقت المناسب.

لهذا، فحين عرض "استيفان روستي" في عام ١٩١٦ على زميله المفلس نجيب الريحاني أن يشترك وإياه في فرقة «خيال الظل» التي كانت تعرض كل مساء في كازينو «أبيه دى روز»، لم يكن الفلاس وحده هو الذى دفعه للقبول، بل دخل - لا شك - شعور باطن من نجيب بأن هذه النمرة تسمح له بأن يتخذها منطلقاً لفن ترفيهى متعدد الألوان، يدخل فيه الرقص، والموسيقى والتمثيل ويعجب طبقات عدة من الجمهور.

كان نجيب قد انفصل لتوه عن زميله عزيز عيد، الذى شاركه العمل في فرقة الكوميدي العربى، وكان من بين أسباب هذا الانفصال أن التعثر الذى منيت به الفرقة في أواخر أيامها يرجع في رأى نجيب الى تكرار عرض مسرحياتها، الا أن هذه المسرحيات لم تكن محلية، لا

قلباً ولا قالباً... بل كانت مسرحيات كوميدية مترجمة بالنص»^(١).

كان الريحاني يتخذ موقفاً وسطاً بين تشدد عزيز عيد في مراعاة الأصل الأجنبي في العروض الكوميدية، وبين الإسفاف والخلو من المعنى الذى تمثله فرقة «خيال الظل»، وهى فرقة لا علاقة لها بالفن الشعبى المعروف، وإنما هى لعبة «ستريبتيز»، تتم من خلف ستار شفاف، وكانت تنحصر في أن يغازل نجيب سيدة متزوجة أمام خادمها الأسود، فتسرع الزوجة للاختباء وراء الستار الشفاف الذى لا يخفى شيئاً، وتأخذ تخلع ملابسها قطعة قطعة.

لم يكن الريحاني ليرضى بأن يظل طويلاً يقدم هذا التهريج وهو الذى سبق أن احتج على مثله خمس سنوات أيام فرقة سلامة حجازى - عكاشة، ولكنه كان أيضاً غير راغب في العودة إلى الكوميديات المترجمة عن الفرنسية، فضلاً عن أن جو الكاباريه كان آخر مكان يحتمل عرض هذه الكوميديات، كما تبين فعلاً من تجربة تمثيل مسرحيات فرنسية من ذوات الفصل الواحد، تمثيلها بالفرنسية أمام جمهور «أبيه دى روز» فقد كان النظارة يديرون ظهورهم للممثلين، ويتحدثون مع بعضهم البعض، ويضحكون ويصفقون ويهزأون، غير مبدئين أدنى اهتمام بالتمثيل.

من أجل هذا تقدم الريحاني إلى ادارة الكازينو يطلب أن تأذن له في القيام بتجربة جديدة، هى مزج الرقص بالتمثيل والغناء، مع استخدام حوار عربى - فرنسى، أو عربى - فرنسى - انجليزى، في خليط يراعى فيه أن يكون الترفيه هو الأساس، مع خيط رفيع من القصة المسرحية يتمثل في شخصية العمدة كشكش بك، عمدة كفر البلاص، وما يجرى له من استغلال واستغلال على أيدي وسيقان الفاتنات من الراقصات اللواتي كن يملأن الكازينو.

ووافقت ادارة الكازينو، وقدمت التجربة فعلاً، ونجحت نجاحاً كبيراً، جعل في الإمكان تثبيت شخصية عمدة كفر البلاص، بمزيد من المغامرات الراقصة الموسيقية، مما جعل هذا العمدة البداية الواضحة للكوميديا الشعبية كما شكلها نجيب الريحاني، وهى تعتمد - كما قلت - على تراث الكوميديا المرجلة في شخصياتها ومواقفها بل وبعض تمثيلها الذين سبق لهم العمل في فرق الكوميديا المرجلة، مثل شرفنتح.

شخصية العمدة نفسه، التى يقرر نجيب الريحاني انها قد أوجيت اليه وحيماً في فجر يوم قضى الليلة السابقة عليه مسهداً، هذه الشخصية تجسد شخصية قريبة منها في فاصل من الكوميديا المرجلة يرجع أن الفنان "عبد القادر سليمان" قد قدمه في مقهى شيبان بالاسكندرية عام ١٩١١، وفيه عمدة مولع بالنساء، يتحرق شوقاً إلى الزواج من حسناء من البندر، ويجرى بينه وبين خادمه حوار من النوع الذى أصبح فيما بعد مألوفاً بين عمدة كفر البلاص وتابعه زعرب^(٢).

(١) مذكرات نجيب الريحاني، زعيم المسرح الفكاهى. دار الحبيب. ١٩٤٩

(٢) راجع كتابي: الكوميديا المرجلة. ص ٧٩.

(١) راجع كتابي: الكوميديا المرجلة في المسرح المصرى.

بل أننا نجد عمدة آخر يشبه من قريب عمدة كفر البلاص، فى المسرحية التى كتبها ابراهيم رمزي عام ١٩١٥ (قبل عام واحد فقط من ظهور كشكش بك) واسمها: «دخول الحمام مش زى خروجه» وفيها تركز الأحداث على عمدة يدخل أحد الحمامات العامة، فتحدث له مغامرة لم يكن ينتظرها.

ويلحظ زكى طليمات وجه الشبه بين هذه المسرحية وبين المسرحية الشفوية المرجلة، التى هى المصدر الذى انبنى عليه المسرح الهزلى، أو الفرائكو - آراب^(١).

وفوق هذا كان نجيب الريحاني قد قام بدور خفير فى مسرحية مصرية ريفية من فصل واحد اسمها: «القرية الحمراء»، وذلك خلال النصف الأول من عام ١٩١٦ - العام الذى أخرج فيه شخصية كشكش بك. وفى هذه المسرحية، وهى من تأليف عزيز عيد وأمين صدقى، عمدة يدعى عمدة كفر البلاص، ويغتصب هذا العمدة ابنة الخفير الذى يعمل فى خدمته، فيقتل الخفير ابنته انتقاماً لشرفه.

وترى السيدة "روز اليوسف" أن الريحاني قد اقتبس شخصية عمدة كفر البلاص من مسرحية «القرية الحمراء» التى قامت هى نفسها فيها بدور ابنة الخفير، بعد أن أضفى على العمدة سمات كوميدية، ومنحه اسم كشكش بك، وهو الاسم الذى كانت راقصة من صديقات الريحاني تدعى لوسى تنادى به نجيب على سبيل التذليل^(٢).

المهم فى هذا كله أن نتبين أن نجيب الريحاني كان راغباً منذ البداية فى الارتفاع بمستوى الكوميديا، شريطة ألا يهدد هذا الارتفاع شيئاً جوهرياً فى حياة كل مسرح ومسرحية وهو وجود الجمهور فى الصالة. وقد حدث أكثر من مرة أن انفص الجمهور عن الريحاني، فكان لا يتردد فى الهبوط إلى المستوى الذى يريده الجمهور إذ ذاك، غير أنه سرعان ما كان يستعيد توازنه فى أقرب فرصة متاحة. والدليل الواضح على جدية نظرة الريحاني إلى المسرح، رغم تذبذبه صعوداً وهبوطاً، نجده فى الرسالة التى بعث بها إلى صحيفة الأهرام عام ١٩٠٨، يشرح فيها أهداف جمعية لهواة التمثيل اسمها «جمعية ترقى التمثيل العربى»، وكان الريحاني من مؤسسيها:

«لما كان فن التمثيل هو الفن الوحيد الذى ينمى الشعور والعواطف، ولما كان هذا الفن ساقطاً لا يلتفت اليه فى القطر المصرى، بعكس البلاد الأوروبية، عزمنا بحوله تعالى على احياء

هذا الفن بكل قوانا، نحن بعض المتخرجين من المدارس الثانوية، وبعض المستخدمين فى

(١) راجع كتابه: التمثيل. التشيلية. فن التمثيل العربى. الكتاب رقم (١) الثقافة الفنية من منشورات مؤسسة المسرح والفنون بالكويت.

(٢) ذكريات. فاطمة اليوسف. كتاب روز اليوسف العدد رقم ١ ص ١٨.

القاهرة، وأتيناكم بهذه العجالة أملين أن تبدو آراءكم فى هذا الصدد.

«ثم اننا عزمنا أيضاً على انشاء جمعية للخطابة، تنعقد فى كل اسبوع مرة ... فأملنا أن تحثوا أهل العلم والأدب»^(١).

كما اننا نجد دليلاً آخر فى الرغبة التى ظلت تعتمل فى نفس الريحاني طويلاً وتحفزه إلى أن يشتغل بالتمثيل التراجيدى، حتى بعد أن ثبت نجاحه فى دور كوميدى هو دور «برجيه» فى مسرحية «خلى بالك من اميلى» التى قدمها عزيز عيد ضمن مسرحيات فرقة الكوميدي العربى، بعد أن نقلها أمين صدقى عن الفرنسية، عام ١٩١٦.

بل حتى بعد النجاح الساحق الذى حققه نجيب الريحاني فى فنون الكوميديا المختلفة من فرائكو - آراب، واستعراض، وأوبرا كوميك، وأوبريت، نجده لا يزال يحن فى عام ١٩٢١ إلى تمثيل الأدوار التراجيدية فيقوم بدور سفاح اسمه مرزوق فى مسرحية «ريا وسكينة» التى أعدها عن وقائع عصاة ريا وسكينة، والسفاح الغربى.

ثم هو ينفق من حر ماله على أوبريت «العشرة الطيبة» التى مصرها محمد تيمور عن الفرنسية وقدمت عام ١٩٢٠. ويؤلف فى عام ١٩٢٦ فرقة للتمثيل التراجيدى يختار لها مسرحيات من الأدب الفرنسى والانجليزى والالمانى والروسى، ويرجو أن ينجح بها فى دعم النظرة الجادة للمسرح.

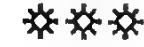
كل هذا يوحى باعماق فى نفس نجيب لا يفتن إليها الكثيرون ممن يصرف نظرهم القناع الضاحك، وهو يفسر لماذا استطاع الريحاني أن يتغلب على كثير من العقبات التى واجهته فى مجراه المسرحى، ومنها ما هو محيط به، ومنها ما هو مجرد داخل نفسه، فيتطور من فن الفرائكو - آراب الترفيهى الصرف ويخلع عنه قناع كشكش بك الذى كان يهدد بالانحسار والذبول، ثم يتقدم إلى رحابة الكوميديا الانتقادية عن طريق الاقتباس من المسرح الفرنسى، وهى الخطوة الجريئة التى ضمنت أن يظل اسمه باقياً حتى الآن فى حقل الكوميديا المصرية.

ولو ألقينا نظرة على بعض ما قدمه الريحاني من مسرحيات منذ أن خلق شخصية كشكش بك حتى وفاته فى عام ١٩٤٩، لوجدنا خطأ واضحاً من التطور يبدأ بالتواضع ثم ينتقل إلى الحسن فالأحسن، مع خط مصاحب من الذلابة والارتداد كان يصيب هذا الفنان الكبير عقب كل صدمة مادية، أو فنية.

وكان الريحاني فى تطوره على طول هذا الخط العام يحمل معه دائماً عنصرين أساسيين: الكوميديا الشعبية كما عرفها من إرث الكوميديا المرجلة وكوميديا الفصل المضحك، والكوميديا الأوربية التى استطاع أن يحصل على بعض من نماذجها المتفاوتة الحظ

(١). المسرحية فى الأدب العربى الحديث. دكتور محمد يوسف نجم. ص ١٨٠ - ١٨١.

من الجودة عن طريق معرفته بالفرنسية، مضافاً إلى هذا كله أثر من ألف ليلة والادب الشعبي عامة، حملته إليه بديع خيرى، شريكه فى التمسير الخلاق. وبين هذين القطبين الكبيرين: الكوميديا الشعبية والكوميديا المترجمة ظل فن الريحاني يتأرجح، حتى استطاع أخيراً فى أرائل الثلاثينات أن يثبت فى مجال الكوميديا الانتقادية المصصرة عن أصول فرنسية.



فى عام ١٩١٦، وعلى مسرح «الابيه دى روز» أخرج نجيب الريحاني سلسلة من المسرحيات القصيرة، استهل بها اللون المعروف بالفرانكو - آراب. بدأت السلسلة بأسكتش: «تعالى لى يا بطة» وفيه يظهر كشكش بك لأول مرة فى الموقف الذى أصبح من بعد تقليدياً فى كوميديا الفرانكو - آراب، وهو موقف العمدة المنتفخة محفظته بالمال، وسط باقة من الراقصات الحسان يداعبهن ويغازلنهن وأعنيهن على محفظته.

ويلخص الريحاني هذا الاسكتش بقوله: إن الراقصات يستولين على مال العمدة كله، ويتركته على الحديدية، ومن ثم يعود أى قرينه وهو يعرض بنان الندم، ويقسم بأغلظ الايمان أن يثوب إلى رشده ولا يعود إلى ارتكاب ما فعل. وقد كان هذا الاسكتش إيذاناً بسلسلة متصلة من الاسكتشات والمسرحيات القصيرة، تدور كلها حول مغامرات كشكش مع الحسنات الاجنبيات فى ملاهى القاهرة.

وقد أضاف الريحاني فى الاسكتش التالى «بلاش أونطه» تابعاً خاصاً للعمدة المهزار، هو الغفير زعرب، ثم أتبعه بأسكتش آخر عنوانه «بكره فى المشمش»، ومن ثم توالى الاسكتشات، وتوالى نجاحها، مما دفع الريحاني إلى الاستعانة بجهود المؤلف أمين صدقى الذى اقتبس له من المسرح الفرنسى مسرحية «خليك تقيل»^(١). تدور أحداث المسرحية حول كشكش بك، وخليلته الفرنسية «تريز» التى يحبها بينما تعرف هى غيره من الرجال، تعرف المليونير الفرنسى: دارفيل، الذى يوصلها اليه «ديش» الوسيط الغرامى. وحين يضبط كشكش بك خليلته مع الوسيط «ديش» تقنعه هذه بأنه طبيبها، وتنودد اليه بالغناء والغزل، وفجأة تدخل أم شولج، حمة كشكش بك السليطة اللسان، الوعرة الطباع، فيخفى كشكش بك عشيقته وخادمتها على هيئة مقعد ويقعد عليهما امعانا فى التخفى.

وفى مرة ثانية يضبط كشكش بك العشيقه مع حبيبها دارفيل فى مسكن العشيقه،

(١) اعتمدت فى الحديث عن هذه المسرحية، كذا مسرحية: «هز ياوز» وأوبريت: «حمار وحلاوة» على ما ورد من تلخيص لهذه الأعمال الثلاثة فى دراسة قامت بها السيدة لىلى أبو سيف لمسرح الريحاني، ونالت بها أجازة الماجستير من الجامعة الامريكية بالقاهرة.

وتعتبر دراسة السيدة لىلى أبو سيف من أكثر الدراسات فهما لكوميديا هذا الفنان الكبير.

بصحبة الوسيط «ديش» وفى هذه المرة تزعم تريز أن دار فيل هو أبوها، ولكن هذا لا ينطلى على العمدة، الذى يأمر تابعه زعرب باعطاء الرجلين «علقة جامدة»، وهنا تدخل أم شولج فجأة كعادتها، فيهرب الجميع عدا دار فيل الذى يختفى فى دولا، وحين لا تجد أم شولج أحداً، تقرر أن تختفى فى الدولا ذاتها، كى تتجسس على كشكش بك.

ويعود كشكش بك ليبحث عن حماته، ويفتح الدولا، فيخرج منه دارفيل وهو يطلب النجدة، بينما تضربه أم شولج على مؤخرته. وقبل أن تتهم أم شولج زوج ابنتها بالخيانة يقول لها هذا: «جئت لتضبطينى مع السيدة وقد ضبطتك أنا مع السيد». وتنتهى المسرحية وقد انتصر كشكش بك على أعدائه جميعاً.

وقدم الريحاني لأمين صدقى أيضاً مسرحية «هز يا وز»، وأحداثها تدور حول أب فرنسى اسمه "إيزيدور" له ثلاث بنات. فى المنظر الأول، يعلن إيزيدور لبناته أن عمدة مصرى ذا ثروة سيحضر بعد قليل ليخطب احداهن، ويحتج واحدة من البنات بأنها تحب شاباً فرنسياً اسمه كلود، وقد خطبها لنفسه، فيأمرها الاب بأن تنسأ، لانه معدم. وفى المنظر الثانى يأتى ممثل ليخطب بنتاً ثانية، فيطرده الأب ويخرج هذا غاضباً وهو يزعم بالطريقة التمثيلية التراجيدية المعروفة عن المسرح الجاد فى ذلك الحين.

وفى المنظر الرابع، يدخل العمدة الفنى، وأسمه «بجر بك»، فتستقبله الخادمة الفرنسية ليز، وتدور محاولة الحوار بالعربية فى مقابل الفرنسية، ويترك العمدة بطاقته، حين يعلم بخروج السيد، وبعد بأن يعود. فى المنظر الخامس يبدو إيزيدور وهو يقرأ خطاباً من وسيط زواج نعلم منه بشرة العمدة «بجر بك»، ومحاول الخادمة أن تجعله ينصت لها، ويستسلم البطاقة وحين يعلم إيزيدور أن «بجر بك» قد جاء وذهب يتدب حظه ويلوم الخادمة بطريقة تمثيلية وحين يعلم أنه سوف يعود يلجأ إلى الطريقة التمثيلية ذاتها لإعلان فرحه ويهجم على الخادمة يقبلها وهنا تدخل زوجته وينته.

فى المنظر السادس: يتخلص إيزيدور من مأزقه بأن يعلن بالصوت العالى أن بجر بك موشك أن يصل، ثم يأمر بناته بأن يداعبنه ويغازلنه ليسحرنه عن نفسه المنظر السابع: نعرف فيه أن العمدة قد وصل، وتخرج ليز لاستقباله.

المنظر الثامن: يصل العمدة، ولكنه كشكش بك، وليس بجر بك، تحييه البنات بأغنية لطيفة، على زعم انه بجر، ويبالغن فى مراسم استقباله، يعجب كشكش ويتحدث مع زعرب جانبياً ولى ذلك سوء تفاهم لغوى فكلمة ال rose تصبح الرز، وحين يعود كلود، خطيب البنت وينادى كشكش: بجر، يأمر كشكش زعرب بضربه لانه يقول له: يا بجر (يا بقر).

ثم تدخل أم شولج، ويخفى كشكش وزعرب نفسيهما ويضريان أم شولج من الخلف كلما حانت فرصة، يظهر بجر بك، فتظنه أم شولج كشكش وتضربه، ثم تتعاون الاسرة كلها فى سبيل طرد أم شولج.

المنظر التاسع: فيه تبادل للآهانات بين بجر وكشكش لان كلا منهما يتنافس الآخر فى الغرام، ويتبين كل منهما ان الآخر عمدة مثله فيتصالحان، ويتزوج كل من واحدة من بنات ايزيدور، ويترك بجر لكشكش أن يختار أولا.

هذان مثلان مما كان يعرضه الريحاني فى «الايه دى روز» عامى ١٩١٦، ١٩١٧، وفيهما نتيين المصدرين الرئيسيين لكوميديا الريحاني - فالواقع الشعبى المصرى والمسرح الهزلى الفرنسى، يغذيان هذه الأعمال الباكورة جنبا إلى جنب، كما ظلا يفعلان إلى النهاية.

ولسنا محتاجين للوقوف طويلاً عند هذه النماذج، فيما عدا تسجيل بعض الملاحظات العامة، ذلك انه ستعرض لنا فرصة أوسع للحديث التفصيلى عن كوميديا كشكش بك، حين نعرض بالتحليل لمسرحية كشكشية تمثل أصدق تمثيل هذا اللون المتميز من الكوميديا الهزلية، ونعنى بها مسرحية «جنان فى جنان» التى أخرجها الريحاني فى عام ١٩٢٧، وعاد فيها مضطرا إلى جبة كشكش بك ولحيته ومسبحته، بعد أن تعثرت جهوده السابقة على هذا، لتطوير فن الكوميديا فى مصر.

يكفى أن نسجل هنا أن العائلة الكشكشية قد اكتملت بظهور التابع زعرب، والحماة أم شولح، والصديق الشيخ ينسون، والقواد نصف المتفرنج أبو الدبل، الذى ظهر فى مسرحية كشكش بك فى باريس، ثم عاد للظهور من بعد مسرحية «جنان فى جنان». كذلك نقف وقفة قصيرة عند بعض نماذج الأوبريت التى قدمها الريحاني بالاشتراك مع امين صدقى عام ١٩١٨، وبديع خيرى ابتداء من عام ١٩١٩. ففى عام ١٩١٨ قدم نجيب الريحاني أوبريت: حمار وحلاوة، من تأليف امين صدقى ونجيب الريحاني، وفيها يتناول الريحاني - ربما للمرة الأولى - موضوعا كوميديا سياسيا ظل يخاله منذ تلك اللحظة أواسط الثلاثينات، حين أخرج كوميديته الناجحة: «حكم قراقوش» بالاشتراك مع بديع خيرى - موضوع الرجل الفقير ذى المطامح والتطلعات، الذى ينظر حواليه فلا تعجبه الأحوال، فيود - من صميم قلبه - لو كان فى إمكانه أن يعيد تشكيل الأشياء.

فى «حمار وحلاوة» يحلم كشكش بك، وصديقه الشيخ ينسون - بعد جلسة حشيش - بأن كشكش قد أصبح ملك مصر وأن الشيخ ينسون صار رئيسا للوزراء. وتدخل على الملك ورئيس الوزراء طوائف الشعب المسحوقة، كل له شكواه ومطالبه: الغسالات، والسماكون، والجزائرون، والحشاشون، كل جمع يأتى ليعرض شكواه فى أغنية. ويستمتع كشكش بك ووزيره الاول إلى هذه المطالب، ولكنه لا يملك أن يفعل بازائها شيئا، فالعين بصيرة واليد قصيرة. ثم ان هذا كله ليس الا حلما.

هذه المسرحية الغنائية التى وضعها الريحاني تقليدا متعمدا لمسرح الكسار، تسجل بدء اهتمام الريحاني بالوضع الاجتماعى المحيط بطريقة كوميدية خفيفة، لا تنقد هذا الوضع نقدا مباشرا، إنما تعتمد فى النقد على «عرش الحال» وتركه يتحدث عن نفسه وهى طريقة باقية

الأثر مع ذلك، لانها تتسرب إلى نفس المتفرج وتصل إلى لاواعيه وهو لا يحس بأن أحدا يعظه أو يوجهه، وقد وصلت هذه الطريقة إلى أكبر درجات فاعليتها حين انضم إلى فن الريحاني التمثيلى أزجال بديع خيرى المعطرة بروح الشعب، المتدفقة بدمه الحار، والحان سيد درويش التى قطرت روح الشعب تقطيرا، وسكنتها فى الحان كلها صدق فى التعبير، وحب طبيعى متدفق لابناء الشعب.

تعاون الثلاثى الكبير على اخراج مسرحيتين استعراضيتين، الأولى هى «ولو» التى تتبع الخط الاجتماعى ذاته الذى وجدناه فى «حمار وحلاوة» وهو عرض طوائف شعبية على المسرح، تشكو حالها وتطالب بالانصاف.

كتب بديع خيرى، ولحن سيد درويش:

يعوض الله، يهون الله، ع السقاين ، دول غلبانين، متبهدين، م الكبانية
خواجاتها جوتا، دول بيرازونا، فى صنعة أبونا ، ما تعبرونا يا خلاق.

وكتب بديع خيرى، ولحن سيد درويش:

نبين زين، ونخط الودع..

وندق لكم، ونطاهر..

ونجبل اللى ما تجبلشى..

ونفك كمان اللى تشاهر..

وكانت المسرحية الثانية هى «اش» وفيها يتقدم الخط الاجتماعى شيئا ما ليصبح قصة مسرحية أو يكاد. فهذا كشكش بك قد خسر نقوده كلها فى القمار، واضطر إلى الاقتراض بالربا من خواجه يونانى لثيم، ويمعز كشكش عن الدفع بالطبع ويتهدده خطر بيع أملاكه فى المزاد، ولكنه يرث - فى آخر لحظة - ثروة تخلصه من متاعبه. وقد اتبع نجيب وبديع فى هذه المسرحية الأسلوب الفنى ذاته من تقديم أغنيات متعددة تشرح حال فئات شعبية مختلفة، مثل جامعى الأعقاب، وكتبة المحاكم، ونسوة شعبيات يتقدمن بطلب الإفراج عن أولادهن الذين دعوا للتجنيد... الخ.

وضمن فن سيد درويش لهذه الأغنيات أن تصبح شعبية حقاً، وأن تمتد فتشمل البلاد كلها، وخاصة لحن: «يا أبو الكشاكش كان جرى لك ايه يا هلترى؟ دقنك شابت فى المسخرة وأمور الفنجرة؟» كذلك عمل الثلاثى: نجيب، وبديع، ودرويش، على الاستجابة إلى شعارات الحركة الوطنية إذ ذاك فأنشأوا لحن سياس الخيل، وفى ختامه يقول السياس:

لا تقوللى نصرانى ولا مسلم يا شيخ اتعلم. عمر
اللى أوطانهم تجمهمهم الاديان ما تفرقهم

وهو الأسلوب ذاته الذى اتبعه الثلاثى فى المسرحيتين الباقيتين من مجموعة

المسرحيات التى تعاون أفرادها على إخراجها: مسرحية «ولو» ومسرحية «رن».

وفيها تختلط الاعيب كشكش بك وأفانينه وحماقاته وهذره مع النساء بالاناشيد الوطنية والاجتماعية مثل لحن الحرية فى مسرحية «رن» الذى يدعو إلى حب الوطن بالأفعال، وليس بالأقوال، فلا بد من تصنيع البلاد، والتقدم للحاق بأوروبا وأمريكا فى هذا المجال. ومثل لحن المعتصبيين فى المسرحية ذاتها الذى يدعو إلى أن يقف العمال ضد مؤامرات الاستعمار الرامية إلى الفرقة عن طريق الاديان، ويؤيد حق العمال فى الاضراب ضد المصالح الاقتصادية الأجنبية، بعد أن أصبح أفراد الشعب كما يصفهم اللحن:

عاشين فى وادى النيل نشرب بالعبدات على مللى وسنتى
من صابون للملح ومن سكر لثروايات لخواجة كريانسى

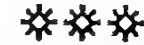
ومن ثم يدعو اللحن إلى التعاون والوحدة، على لسان كشكش بك:

كشكش:

الحق كله على الاغنيا احم...يا فرحتنا بكثرتهم
ملهيين فى «روزه» و«وسنية» والسيف نازل على أمتهم
امتى بقى نشوف قرش المصرى؟ يفضل فى بلده ولا يطلعشى
انتم بمالككم، واحنا بروحنا دى ايد لوحدها ما تصقفشى

وهكذا، يتحول الريحاني بكوميدياه شيئاً فشيئاً من الهزل والهذر إلى شىء من النقد الاجتماعى، ونوع من مواكبة الأحداث السياسية والتحولات الاقتصادية التى كان مجتمع تلك السنوات الهامة يمورها.

وقد مكن هذا الالتفات إلى الواقع المحيط بحبيب الريحاني من أن يتخلص - تدريجياً - من قناع كشكش بك، ومن فن الفرانكو - آراب والمسرحية الاستعراضية عامة، ويتحول إلى المسرحية القائمة على قصة محددة وشخصيات مرسومة بعناية، ومواقف بارزة، وحوار قوى ذكى.



ونحن نلمح شيئاً من هذا التطور الواعد فى مسرحية «أيام العز» التى قدمها الريحاني عام ١٩٢٣ حيث تتحول كثير من المواد الفكاهية والنمر المحفوظة المعروفة فى الكوميديا المرجلة، إلى مسرحية من ثلاثة فصول تستمد مصادرها الفنية من ألف ليلة ومن شخصيات الكوميديا الشعبية عامة، والكوميديا المرجلة بصفة خاصة.

فى المسرحية موقف رئيسى تنبنى عليه الأحداث، هو موقف العاشق نور الدين، الذى يقاسى ويذبل فى صمت، من تباريح غرامه بحبوبيته حورية، ابنة القاضى، ولا يجد سبيلاً

للاجتماع بها، كما لا تجد هى سبيلاً للقياء إذ أنها بدورها تذوب فيه هياماً. ووالد نور الدين، وهو تاجر ثرى، لا يدري لماذا يحزن ابنه ويتشامم، ويتمنى الموت، ولهذا فهو يشتري له جارية حسناء فصيحة اللسان عسى أن تسرى عنده. وحول هذا الموقف الرئيسى تبنى حوادث المسرحية وكلها تجرى فى اتجاه تحقيق جمع الشمل بين نور الدين وحورية.

على أن ما يجرى فى المسرحية ليس هاماً فى ذاته، إذ أنه مجرد مجموعة من المناسبات تتيج لنمو الكوميديا الشعبية أن تتوالى، وتشير ما هو مطلوب أن تشير من ضحك، وهذه النمر محفوظة، معروفة خارج المسرحية جاهرة للاستعمال فى أى وقت وأى مناسبة، وما على من يريد استخدامها الا أن يلوى عنق الحوادث فى مسرحيته حتى تقوم المناسبة التى تتيج استخدام النمرة الشعبية.

هذا نور الدين، وقد استبد به الشوق لرؤية حبيبته حورية يتهبأ للقياء فى منزلها قبل صلاة الجمعة، ويستدعى «المزين» كى يحلق له لحيته، وبهذا تقوم المناسبة المطلوبة لتضمين النص نمرة كوميديا شعبية معروفة، هى نمرة الخلاقة بأسلوب فيه كثير من التعذيب للزبون، واهدار واضح لحقوقه فى الراحة البدنية، دع عنك فى الزينة الواجبة، يدور المشهد بين نور الدين وخمسين المزين، وصبيه:

نور الدين: من فضلك خليك مزين ويس، أنا جايبك تحلق لى. مستعجل. ما عنديش وقت. فاهم؟

خميس: على عينى، أنت حضرتك موش عاوز تحلق؟

نور الدين: ايوه.

خميس: خلاص، حتنسط، نعيما مقدما، القوطة ياولد (يضع القوطة بشدة حتى يتألم).

نور الدين: آه ايدك حا تخنقنى.

خميس: خليك صنديد، قالوا فى الأمثال: وجع ساعة ولا كل ساعة، الرجل من يتحمل الأهوال، العسكرى من دول يخش الميدان...

نور الدين: ميدان مين وهباب مين؟ احلق لى.

خميس: انت حضرتك مش بدك تحلق؟

نور الدين: ايوه ياسيدى.

خميس: خلاص، حاتستريح، نعيما مقدما.

نور الدين: طيب، بس من فضلك تشهلنى.

خميس: على عينى، الصابون ياولد، (يطرطشه بالصابون).

نور الدين: عينى، عينى، الصابون دخل فى عينى.

خميس: ما يضرش، كلها نضافة، أصل الصابون يا حاضرة بيصنع من مادة رغوية...

ايوه الصابون ... من فوائد الصابون...

نور الدين: انت حتشرح لى صناعة الصابون يا أسطى احلق لى من فضلك.

خميس: حاضر، انت مش عاوز تحلق؟

نور الدين: ايوه.

خميس: خلاص، حتنسبط، نعيما مقدما.

ولكن نور الدين لا يقدر له أن ينسبط أبداً، إن خميس يعلق القايش فى رقبته توفيراً للوقت ثم لا يلبث أن يتركه ويدخل فى مناقشة مضحكة مع عالم روحانى اسمه الشيخ على فى فوائد العلوم الروحانية، وفى الأوصاف الفيزيكية للإنسان، التى يستدل منها على مزاجه النفسى، ثم يروح يتحاور مع الشيخ على حول طبيعة نور الدين:

خميس: ملاحظ حضرتك المناخير دى؟

على: ايوه يا أسطى، المناخير دى تدل على أن صاحبها حبيب ومغرم صبايه ومتدهول فى عشقه.

خميس: لا، يا علامة، ده ولا مؤاخذه يدل على أن صاحبها قدامه سكة سفر.

على: السفر يكون أعوجاجه على الناحية اليمنى يا أسطى.

خميس: يمين ايه يافهامه، الطروطفه المسحوية دى.

على: دى مش مسحوية دى مفطوسة.

خميس: دى مفطوسة يا جهيز؟ دى مطرطرة أهه.

نور الدين: يعنى يا أولاد الرفضى أعمل لى جنايه وياكم النهاردة؟ يا أسطى زفت، يا هباب الطين...

خميس: دى مفطوسة يا شيخ على؟

نور الدين: لا اله الا الله.

على: مفطوسة، مسحوية، ده شىء ما تفهمشى فيه حضرتك.

خميس: يعنى ايه من فضلك؟

على: يعنى حضرتك حلاق خبير فى الدقون، ضليع فى القصصه، لكن فى العلوم الكبيرة ادراكك ده وادراك الهيايم فى مستوى واحد.

خميس: بهاييم ... انت حتوسخ يا شيخ على؟ داهية تسمك من دون الجهايزة.

على: احترس يا حلاق، يانتن، يا قدر، يا متطفل على موائد العلم.

خميس: هس يا جربوع، يا أفضى من فؤاد أم موسى.

على: انت حتطول لسانك، يظهر انى حاقل على فى رجلى و ...

خميس: ايه؟ رجلك؟ هيه وصلت لحد كده؟ طيب هه (يجرى والقايش فى يده ومعلق

فى رقبة نور الدين) قليل الحيا ما تختشيش ... راجل ندل.

نور الدين: يا مزين الكلب رقبتي؟

خميس: انت حضرتك مش سامع بيقول ايه...؟ اتفوه.

نور الدين: والله العظيم، يا ابن اللاوندى، اجلك يظهر انه حينتهى على ايدى.

خميس: يا سيدى ما تبقاش عصبى كده، انت مش عاوز تحلق؟ حتنسبط، نعيما مقدما.

هذه النمرة معروفة فى الكوميديا الشعبية، وقد استخدم توفيق الحكيم جوهرها فى أوبريت «على بابا» التى كتبها عام ١٩٢٥ (بعد أيام العز يعامين)، كما ظل يلجأ إليها فى مسرحياته التالية «الصفقة، كل شىء فى محله»^(١).

كذلك ظهرت هذه النمرة ذاتها فى مسارح الصالات^(٢) فى الثلاثينات كما وردت آنفاً، مع حذف المناقشة الروحانية الفيزيكية بين الأسطى خميس والشيخ على^(٣) التى هى على الأرجح إضافة الريحانى ويديع على النمرة التقليدية.

ومعروف كذلك أن نمرة الخلاقة بأسلوب كاريكاتيرى هى بعض البضاعة الكوميديية التى تتداولها المسارح الشعبية فى العالم كله، خاصة كوميديا المهرجين فى السيرك والكاباريه.



وفى الفصل الثانى، تستخدم المسرحية نمرة أخرى من نمرة المسرح المرحل، وهى نمرة المراوغة، وتقضى بأن يختبئ شخص ما تماماً خلف شخص آخر، ويتحرك وراءه بمثل حركاته، إذا دار، دار معه، وان اتجه يمين أو يسرة فعل مثله، وهكذا يصبح الشخص الآخر ملحقاً بالأول، فلا يستطيع أحد من الموجودين أن يتبين وجوده.

وفى مسرحية «أيام العز» تجرى النمرة على الوجه التالى:

يدخل خميس الحلاق، ونور الدين، المتخفى فى زى صبية، مكان الحريم فى بيت القاضى. نور الدين يسعى لمقابلة حبيبته، يتبين خميس هذه الحقيقة ويشور ويصبح من الواجب خداعه، حتى لا يثير فضيحة، فهو يخشى أن يداهم القاضى الجميع، ولهذا يهدد بالاستغاثة بصوت عال، وهنا يطلب نور الدين من الوصيغة كهرمانة أن تأتى بسيدتها حورية ويتعهد لها باسكات خميس والتخلص من أذاه، بحيلة مناسبة.

ومن ثم تدخل حورية وتختفى وراء نور الدين، بحيث لا يراها خميس، ويجرى بين العاشقين غزل غير مباشر، حين يقص خميس على نور الدين ما جرى لاختوته السبعة من مأس مع النساء فيتدخل نور الدين بالتعليق الغرامى الموجه فى حقيقته إلى حبيبته حورية، ولا تملك هذه نفسها من التأوه بين الحين والحين، مما يثير خميس، ويشير معه الضحك.

وهذا هو المشهد: يأمر نور كهرمانة بأن تستدعى سيدتها فتقول:

كهرمانة: طيب ... والمنيل ده؟

(١) راجع كتابى: توفيق الحكيم: فنان الفرحة وفنان الفكر. (٢) استمعت اليها من إذاعة الدولة، وكان يقوم بدور

الحلاق الممثل الشعبى عبد النبى محمد.

(٣) فى فيلم «حماتى ملاك». بطولة اسماعيل يس ومارى منيب «وهو كنز ثمين لمن يريد دراسة الكوميديا الشعبية» تنويع على هذه النمرة. فالخلاقة البدائية الكاريكاتورية تجرى لرجل مبت. والنمرة تستخدم تعليق القايش فى رقبة الزبون!

نور الدين: مالكيش انت دعوه، أنا حادهلزه، (مخاطبا خميس) من حق، انت ما كملتليش الحكاية اللي كنت ابتديت لي فيها.

خميس: آه، من حق، احنا كنا وصلنا لحد فين؟

نور الدين: لحد اخوك الخامس ما كان قاعد ينتظر مجي حبيبته.

(تدخل حورية وتختبئ وراء نور الدين هي وكهرمانة) روحه، حياته، مهجة قلبه، مستنيها على نار.

خميس: مضبوط، شويه وراحت داخله عليه.

نور الدين: ايوه دخلت عليه وهو مش عارف نفسه ان كان صاحي والا بيحلم، وقال لها يا حبيبتي، يا نور عيني، يا مهجة فؤادي، أعبدك، أبيع حياتي عشان نظرة زي دي.

خميس: ديهدي، ديهدي، وأنا حا أقول ايه بقي؟

نور الدين: لا، لا، كمل.

خميس: اكمل ايه بقي... يا أخى كمل انت.

نور الدين: لا والنبي لتكمل انت.

خميس: نهايته، هيه شافته بالصفة دي انتهت.

حورية: (من خلف نور الدين) آه.

خميس: ديهدي، والآه دي جاتنا منين بقي؟

نور الدين: ايه، مالك، ما تكمل.

خميس: انت ما جتش في ودنك حاجة؟

نور الدين: حاجة ايه... يا شيخ؟ كمل كمل.

خميس: نهايته، انتهت، وبعد ما اتأملت في وشه شويتين، جت تكلمه قام خنقه العياط، وفضلت... أهى، أهى، أهى.

حورية: أهى، أهى، أهى.

خميس: ديهدي! أهى، ازاي بقي؟ طيب والنوبة دي مش سامع حاجة برضه؟

نور الدين: أبدا.

خميس: أبدا، يعنى أكون اتجننت؟ دانا سامع التمثيل بودن.

نور الدين: يا عم خميس ايه التهيزات دي؟ كمل يا اخينا.

خميس: أبدا، أبدا، لازم في الأمر سر.

نور الدين: مالك بس يا عم خميس؟ انت استعطيت حاجة النهارده؟

خميس: حنة افبون كده ما تجيش وقية، بس خلينى اشوف فيه ايه وراك؟ (حركات) (١)

نور الدين: افبون؟ يا أخى قول كده، افبون؟ اعوذ بالله منه، يا حفيظا افبون؟ لا.

لا، لا، ما بقاش الا الافيون! اف افبون؟ شفتش حاجه ياسيدي؟

خميس: حاشوف ازاي وانت عامل لي زي الأراجوز.

نور الدين: يا أسطى كمل، ريتا يتوب عليك من الهباب الافيون ده، انتهت

وعيطت وبعد ما عيطت... ما تكمل يا أسطى...

خميس: وبعد ما عيطت، فضلو يشكو الغرام لبعض هيه تقول له ساعة ما عيني

تشوفك يبقى قلبي بيدق زي الدريكة، يقوم هو يقول لها: وأنا راحر ساعة ما اشوفك قلبي

يخبط زي الوابور (يقلد الوابور) (١)، تغير كهرمانة محلها محل نور الدين (٢) والله عال، أنا

عامل وأبور وابن الخنزير ده مشغل النفس.

كهرمانة: ما تكمل يا أسطى.

خميس: أكمل ايه بقي؟ الحقى التصادم اللي وراكى .

كهرمانة: تصادم ايه يا أختي؟ انت اتجننت يا أسطى!

خميس: أوعى من على الرصيف يا بنت الرفضى.

حورية: يا دهوتى (تخرج هاربة).

نور الدين: الله، الله، مالك؟ جرى لك ايه بس؟ ما تكمل.

خميس: اكمل ازاي بس؟ ده القطر لسه قايم ايه يا ابن الكلب (٣).

كهرمانة: يا أسطى خميس فوق لنفسك، مش كده.

خميس: بس بقي يا قلم الاشارات يا بنت الصرمة.

نور الدين: بقي يا اخينا برضك داخل في مخك انى باستلبخك للدرجة دي؟ اتكلم مع

واحدة في وجودك؟ أمال انت واقف بتعمل ايه؟

خميس: يا عمل ايه؟ بأشر لك على التصريح يا ابن الرفضى (٤).

وأوضح من هذا - على وضوحه الشديد - في الدلالة على مدى استناد المسرحية على فم

المسرح المرجل، ما نجده في الفصل الثالث من استخدام لتمر مشهورة في الكوميديا المرجلة.

تستخدم هذه التمر حين يقع أحد أشخاص الفصل المرجل «كامل» مثلاً في موقف

صعب، كأن يعين حارساً على شخص مشاغب واسع الحيلة، لص أو عاشق، فيلجأ المشاغب أو

اللس إلى حيلة محددة وهي طلب السماح له بالنوم ويتناوب المرة بعد المرة حتى تنتقل عدوى

التشاؤم إلى حارسه «كامل»، فلا يلبث أن تغشاه سنة من النوم، وهنا ينتفض اللص أو

العاشق واقفا ويهرب.

يحدث هذا في فصل: ملعوب الكاس (٥)، حين يفر العاشق من كامل بهذه الحيلة ذاتها،

(١) تقليد الوابور تمر معروفة في المسرح المرجل. (٢) كى يخلو له الجو «للتعامل» مع حبيبته!

(٣) نفس الموقف والنبرة والكلام الذى يستخدمه كامل في الفصول المرجلة في مذاهة العاشقين. خصوصا يا ابن الكلب.

(٤) تلاحظ القافية. (٥) كتاب الكوميديا المرجلة ص ١٦١، ص ٢٢٠ على التوالي.

(١) نلاحظ هنا اعتماد المسرحية على أسلوب الكوميديا المرجلة في ترك الباب مفتوحا أمام الممثل كى ينتقي من مخزن النمر الكوميديا لثابتة ما يستطيع استخدامه تعبيراً عن الموقف الحالي.

وفى فصل: سنبل^(١)، حين يفر اللص من كامل بنفس التكنيك.

وفى مسرحية «أيام العز» يستخدم الأسطى خميس الحلاق هذه الحيلة، كى يفر من قاطع الطريق سرحان. بعد أن ألفت به حوادث الفصل الثالث من دهاليز القصور إلى الصحراء والجبال - ما يسميه المسرح المرحل: الخلاء (وهذا الانتقال ذاته هو أحد تقاليد ذلك المسرح).

خميس الآن فى قبضة سرحان قاطع الطريق، الذى اتهمه زوراً بأنه يحب زوجة رئيس العصابة وذلك كى يخفى حبه هو (أى حب سرحان) لهذه الزوجة. وبعد أن يدغدغ أعصاب خميس الجائع بمنظر أوزة محمرة يدعوها لاكلها ثم يرفعها من أمامه، يجرى بين الاثنين المشهد التالى:

سرحان: الا قول لى يا قتيل الحب، يامغرم، انت عندك شك فى أن عمرك راح؟
خميس: لا، شك ازاي؟ هوه اللى يشوف خلقتك دى يبقى عنده أمل فى الدنيا تانى؟

سرحان: بتعشق بسلامتك، واقع فى حب عقيلة حضرتك؟

خميس: لا، والله ياسيدي، أنا كنت واقع فى حب الوجة.

سرحان: لا وعامل مدردح قوى وصاحب خبرة عظيمة...

خميس: ... الله لا يكسبك، معندكوش مخده؟

سرحان: ايه؟ تنام؟

خميس: اءال لا أكل ولا نوم؟

سرحان: مخده؟ عامل لى مترهف قوى؟ لازم مخده؟ طوية ما تنفعشى؟

خميس: طيب طويه تحت دماغى، لكن حاتغطى بإيه؟

سرحان: حتغطى بالكفن وتنسبط ٢٤ قيراط، ولا تحس ببرد ولا بحر.

خميس: أمرنا لله، حسبنا الله ونعم الوكيل (يتثاءب) لو أعرف أنيمه!

سرحان: هس، اقل بلك، تتجراً بدون استئذان وتتاوب؟

خميس: ايه... لازم أخذ تصريح عشان اتاوب؟ (يتثاءب).

سرحان: يا بارد (الاثنان يتثاءبان) ده حيوخمنى والا ايه؟ يا أخى ديهدى، تعرف لما

تتاوب من هنا للصبح (يتثاءب خميس فيتثاءب معه سرحان) هوه أنا من اللى يكبس عليهم النوم (يتثاءب خميس وسرحان أيضاً).

خميس: ياسلام، قد ايه النوم لذيذا اما لو تغفل عينيه شوية (يتثاءب).

سرحان: ايه؟ معلش نام انت (يتثاءب) أنا مفتح عينيه، اوع تكون فاكر انى غفلان عنك (يتثاءب ثم ينام رويدا ثم يسمع شخيرهما).

وبعد محاولات من خميس يصحو خلالها سرحان أكثر من مرة ثم يعود للنوم، ينجح خميس فى تجريد قاطع الطريق من سلاحه، ويلجئه للهرب. وتنتهى مسرحية «أيام العز»

(١) كتاب الكوميديا المرحلة ص ١٦١ . ص ٢٢٠ على التوالي

بموقف تقليدى عريق فى انتمائه للمسرح المرحل، وفى الحوادث السابقة التى تؤدى إليه.

تهاجم عصابة من اللصوص بيت القاضى، انتقاماً من شدة أحكامه، فتنهب الثروة وتسبى النساء، ويكون بينهن حورية حبيبة نور الدين وجاريتها ليلى. ويأتى القاضى بمفرده ليظمن على حريمه، بعد أن يوصى فرقة من الجنود بأن تتبعه وتهجم عند سماعها أول طلقة، غير أن القاضى يقع فى كمين، ويصبح أسيراً للعصابة. ولا ينقذ الجميع من المأزق الا ظهور خميس الذى يطلق طلقة من الغدارة التى سحبها من سرحان، وعلى الفور تطبق العساكر على اللصوص، وتنتهى المسرحية بمشهد الزواج المزدوج التقليدى - نور الدين يتزوج من حورية، وخميس يتزوج من جاريتها ليلى. وهو مشهد يتكرر كثيراً فى فصول الاربعاء، حين يخرج الملك أو ابن الملك للصيد أو الحرب ومعه دائماً خادمه المضحك كامل، فيقعان فى الأسر، وينجوان بطريقة أو بأخرى، ثم يتزوج ابن الملك من محبوبة الفؤاد، وتكون جاريتها من نصيب كامل.

وواضح مما تقدم أن المسرحية لا تقتصر المواقف، والنمر وحدها من مسرح الاربعاء، بل تتعدى هذا إلى الشخصيات، فتستعير ثنائى الأمير وخادمه، أو المعلم وخادمه، أو الضابط وخادمه إلى آخر التوزيعات التى نجدها فى مسرح الاربعاء - تستعير ثنائى الأمير وخادمه، فتعطى ابن التاجر دور الأمير، وتعطى الحلاق دور الخادم المضحك.

على أن كوميديا الريحاني - كما رأينا - تضيف أشياء إلى فاصل المسرح المرحل، تضيف شيئاً من التفكير فى بعض المواقف، وتحشو بعضها بالحوار الجيد وبالضحك الممتاز، وتتأى بنفسها عن الحركات الجسدية الداعرة والالفاظ البذيئة التى تتسرب إلى الكوميديا المرحلة فى أكثر من موضع، ولا تحتفظ من عناصر الكوميديا الخشنة إلا بمنظر الرمح، والسباب.



فى هذا العام ذاته، أخرج الريحاني مسرحية هامة أخرى هى «البرنيسيس». كانت «البرنيسيس» أول مسرحية هامة يخرج فيها لجيب الريحاني عن شخصية كشكش بك، ويؤدى الدور الذى أصبح معروفاً به فيما بعد: دور الرجل الغليان، الشهم، الذى يتمسك بقيم الشرف مهما كانت المغريات، ولا يرضى بديلاً بوضعه ومكانه بين صفوف الشعب.

وهو فى هذه المسرحية يؤدى دور مغن بانس، يعزف على القانون اسمه حسنين، متزوج من بنت بلد فقيرة مثله اسمها عيوشة. ويدعى حسنين إلى الغناء فى قصر أحد أولاد اللوات وتصر عيوشة على مصاحبته، وهناك يقع صاحب القصر فى غرام عيوشة، بينما تحيط النساء الجميلات بحسنيين يداعبهن، ويغازلن، مما يسبب سوء التفاهم بين الزوجين، فتستجيب عيوشة لرغبة صاحب القصر كاظم فى الزواج منها، ويصفى حسنين لاغراء الامريكية الثرية «مس

جاكسون» له بمصاحبتها الى امريكا بعد الزواج منها.

وبالطبع لا يتم هذا الزواج المزدوج، بل يعود الزوجان كل لآخر فى آخر لحظة، بعد أن لقنتهما الاحداث درساً واضحاً: وهو أن كلاً منا له طبقة لا ينبغى أن يخرج عليها، صعوداً أو هبوطاً. هذه المسرحية الهامة حقاً من وجهة نظر الدارس لكوميديا الريحاني، تسجل صورة واضحة لهذه الكوميديا وهى تتطور عبر كوميديا فرانكو - آراب، وفنون الاستعراض، وكوميديا المسرح المرتجل، إلى كوميديا النقد الاجتماعى التى انضجها الريحاني وبديع خيرى فيما بعد.

ورغم أن كشكش بك عمدة كفر البلاص، لا يظهر فى المسرحية، إلا أن حسنين المغنى يرث موقفه التقليدى بين باقة من الحسان يعاتبينه ويضاحكنه ويضحكن منه. والنص يتحدث عن لحية للمغنى، فكأن كشكش قد نزل عن الجبة ولم ينزل عن الموقف واللحية، غير أن هذا هو مجرد ارتباط شكلى بكشكش، مجرد الشرنقة الفارغة التى ثقيتها الفراشة وخرجت منها خلقاً جميلاً آخر. ويدخل فى باب الارتباط الشكلى أيضاً الاغنيات التى ترد على شكل ديالوجات قريبة الشبه بالديالوجات التى كان يلقيها حسين المليجي وأحدى زوجاته فى صالات اللهو، خلال الثلاثينيات.

كذلك ترتبط المسرحية عن طريق الحوار المختلط، بمسرحيات فرانكو - آراب، فهناك حوار بالفرنسية والانجليزية يدور بين بعض الشخصيات المترنسة، والأخرى الأمريكية، كما أن هذا الحوار يتخذ وسيلة لاستنباط الفكاهة حين يلتقى أمام اناس من أفراد الشعب - مثل الدادة - لا يفهمونه، أو مثل حسنين وعبوشة، اللذين يتراوح موقفهما بين استنكاره واستعماله، وفى الحالتين تنشأ الفكاهة أيضاً.

كذلك تستعير المسرحية مرة معروفة من فخر الكوميديا المرتجلة، هى فقرة العفريت، الذى يطلع لواحد من الشخصيات فيبث فى قلبه الرعب، وتصبح ردود الافعال التى تصدر عن هذه الشخصية مصدراً للفكاهة عند بعض طبقات النظارة، فضلاً عن الامتاع البصرى والنفسى الذى يحدثه ظهور العفريت.

على أن المسرحية تنتمى - من الجانب الآخر انتماء واضحاً إلى الكوميديا العالمية، وبالذات إلى مسرحية «بيجاميون» التى كتبها برنارد شو ما بين عامى ١٩١٣ - ١٩١٤، بينما كتبت مسرحية «البرنيسيس» عام ١٩٢٣. فى مسرحية الريحاني - بديع، يتفق ابن الدوات كاظم مع بنت البلد عبوشة، زوجة عازف القانون حسنين، على أن تتظاهر بأنها ولية عهد ملكة «مناغوليا»، ثم يقدمها لضيوف له كانوا يحضرون حفلاً فى قصره، بعد أن يوصيها بأن تتمسك بكلمات معينة لقنها إياها، ولا تخرج عنها حتى لا ينفضح أمرها:

كاظم: بقى شوفى يا عزيزتى، ما تتكلميش الا عند اللزوم، وبطلنى كلمة: يوه، قطيعه. يادى النايبة، بلا نييلة.

عبوشة: يوه قطيعه، امال حا اقول ايه؟ يادى النايبة!

كاظم: لما حد يكلمك ما ترديش عليه الا بكلمة واحدة، مثلاً: ايوه، لا، مرسى، بردون، فهمتى؟

عبوشة: فهمت، ايوه، لا، مرسى، بردون.

مارسين: وسمو البرنيسيس جايه مصر لوحدها؟

عبوشة: ايوه، لا، مرسى، باردون.

كاظم: يادى الفضيحة! (مخاطباً الحضور) سمو البرنيسيس جايه لوحدها، ايوه جايه متنكرة، بصفة غير رسمية.

فهذا الموقف وثيق الصلة بالاتفاقية التى يعقدها هيجنز مع اليزا دولتيل فى مسرحية برنارد شو، وتقضى بأن تتحدث اليزا فى الجوف فقط، وبكلمات محددة عينها لها ولا تخرج عنها ابداً. ثم يقدم هيجنز فتاته الى ضيوف أمه، فيسألها هؤلاء عن الجو، إذ ذاك «تكر» لهم النشرة الجوية التى حفظتها عن طريق هيجنز، فلما تنتهى تعود إلى لغتها الأصلية - لغة شوارع لندن وحواريها، وتتحدث عن أقاربها بما يفصح مركزها تماماً تقريباً.

وواضح من هذا أن موقف عبوشة - كاظم، هو تمصير مقصود لموقف اليزا - هيجنز.

كما أن مسرحية «البرنيسيس» تلتزم هى أيضاً بالخط الذى رسمه برنارد شو للتفريق بين هيجنز ودميته اليزا، وتفضيلها الزواج من شاب أقرب اليها نفسياً واقتصادياً من هيجنز المترف، المتعالي، وإن كانت المسرحية المصرية تضيف إلى موقف عبوشة موقفاً آخر لحسين، الذى هو دمية أخرى للأمريكية جاكسون، وإنما على مستوى الرجال. قلعة شد الحبل بين اليزا وهيجنز فى مسرحية شو، تصبح لعبة مزدوجة فى البرنيسيس، كاظم يشد عبوشة، وجاكسون تشد حسين، وفى النهاية يعود كل إلى مكانه الأصلي.

وقد أصبح موقف حسنين من تطلعات عبوشة الطبقة موقفاً متكرراً فى مسرحيات الريحاني، فنجده فى مسرحية «أموت فى كده» وسوف نناقشها حالا، وفى مسرحية «حكاية كل يوم» التى تنتمى إلى فترة النضوج.

إلى جوار هذا نجد «مباريات الرمح» التى ورثها كوميديا الريحاني عن الكوميديا الشعبية بصفة عامة، وعن الكوميديا المرتجلة بصفة خاصة، وهذا هو أحد مشاهد الرمح الحار فى المسرحية.

تغنى عبوشة أغنية عن يمامة غزلة تحلم بعاشق يترضاها ويبدل لها «الفين خيالى» (جنيه ذهب) حبا فى جمالها، فيثور حسنين، إذ يتبين أن الأغنية تصور افتتان كاظم الارستقراطى، بجمال عبوشة، زوجته، ويندفع يسب عبوشة بكلام منتقى يدخل فى صلب الأغنية، فيبدأ بهذا مشهد الرمح.

حسنين:

يمامه زى دى حقتهما
اللايدة خانت جنسيتها
كبريته وتشعلل جتتها
منعول أبو فورمة سقالتها

عيوشة: هس أخرس، بلاش كلام فارغ.

مارسين: مالك؟ ايه اللي جرى؟

عيوشة: بقى مش سامعينه عمال يشتم اليمامة؟

حسنين: طبعا اشتتها، والعن أبوها ع السبحة، يمامة زى دى ما عندهاش دم، يمامة
وقحة، دى مش يمامة، دى بومة، دى حداية، دى أم قويق، دى بغفانة، دى ست دودو.
عيوشة: ست دودو فى عينك، تطول لسانك عليها ليه؟ ذنبا ايه هيه يا راجل يا
قبيح.

حسنين: يمامة سافلة، يمامة منحطة، يمامة ما عندهاش تربية، اسفخص على دى يمامة.

عيوشة: اسفخص عليك انت يا نتن يا جربوع يا دون يا صايح.

حسنين: شاهدين على سمو كريمة ولى عهد مناغوليا؟ ماردحتش أنا زى سموها؟
هيوشة: طبعا أردح لك وأردح للى خلفوك كمان، اوعى تشتم اليمامة أنا با أقول لك
أهد، جوزها هوه اللى يستاهل ضرب الصرم.

حسنين: هيه اللى تستاهل ضرب البلغ القديمة.

هيوشة: فشر، هوه اللى حقه الحرق.

حسنين: أبدا هيه اللى حقها الشنق.

الاثنين: (ينظر كل منهما لآخر) اتفوه بلا نيلة^(١).

إلى جوار هذا نجد الشخصيات التى أصبحت تقليدية فى كوميديا الريحاني: الشابة
الجميلة، الغزلة، الدلوعة، التى تضطر فى النهاية الى الاعتماد على صدر رجل واحد حنون،
أحبته طول الوقت، رغم غزلها المتصل بغيره، وتمثلها هنا عيوشة.

المرأة الشعبية، الطويلة اللسان، التى تنصح أحيانا وتلدع أحيانا أخرى، وتمثلها هنا
الدادة، وكانت فى المسرحيات السابقة والمسرحيات اللاحقة حتى فترة النضوج تمثلها أم شولح
حماة كشكش بك، ثم أصبحت مجرد حماة فى مسرحيات النضوج.

وأخيرا لحظات الكوميديا الناعمة، المبللة بالدموع، التى تثيق دائما فى مسرحيات
الريحاني، حين يغلب الغليان على أمره، ويضطر الى خلع قناع المكابرة، ويعرض جراحه على
الناس، فيهنزنا ويثير منا الأشجان.

(١) كان لحبيب الريحاني على وعى تام بالقيمة الترفيحية للردح. فهو يقول لعثمان العنتبلى، الذى لاهه على خروج بعض
المشاهد على أصول اللياقة ونبر الأنفاظ: «أنا معك... ولكننى أريد أن استحوذ على عامة الجماهير، وانتقم لها من كثير
ما يضايقها. ولا مانع من البهجة قليلا ليهضحك الناس» لحبيب الريحاني - ص ١٠٠.

وهذا حسنين قد قرر أن يسافر مع الأمريكية مس جاكسون إلى أمريكا، بينما أعلن
كاظم خطبته لعيوشة على ضيوفه. والاثنان - مع ذلك - محيران، يود كل منهما لو عاد
للآخر، لولا المكابرة، والتمسك بالمظاهر، إذ ذاك تأخذ عيوشة تتمسح كالقطة المحتاجة بحسنين
وتحاول استدراار عطفه:

عيوشة: حسنين، حسنين.

حسنين: حد بينده؟

عيوشة: حسنين، تعال هنا.

حسنين: يلزم حاجة؟

عيوشة: ايوه، كنت... كنت بدى أقول لك ازيك يا حسنين؟

حسنين: الله يسلمك يا عيوشة، وانت ازى سموك؟

عيوشة: زى الوقت، اقعد.

حسنين: طيب.

عيوشة: ازيك يا حسنين.

حسنين: الله يسلمك يا عيوشة، ازيك يا عيوشة؟

عيوشة: الله يسلمك يا حسنين.

حسنين: سبتك بالعافية good-by يا عيوشة.

عيوشة: الله، رايح فين؟

حسنين: رايح على امورك اشوف نسايبى الجناد.

عيوشة: نسايبك مين يا حسنين.

حسنين: ولسن، وهاردنج. وتافت روزفلت، وعدوك كثير.

عيوشة: بقى حاتفوتنى يا حسنين.

حسنين: آه.

عيوشة: ح تسافر؟

حسنين: الوردة الجميلة ما تتحطش الا فى زهرية بنور واموركا دى - فضلة خيرك -

مزروطة زهريات.

عيوشة: طيب وأنا؟

حسنين: على مانوغوليا، فوتك بالعافية يا عيوشة.

عيوشة: الله يعافيك يا حسنين، حسنين؟

حسنين: نعم؟

عيوشة: نسيت أقول لك: ازيك يا حسنين؟

حسنين: الله يسلمك يا عيوشة.

عيوشة: قلبك مطاوعك؟ تفوتنى مين؟

حسنين: للقطيفة والحرير.

عيوشة: مش صعبان عليك حاجة أبدا؟ مين بكره يعملك البصارة؟
حسنيين: ضرتك.

عيوشة: ودى تعرف تعمل بصارة؟
حسنيين: ايوه، تعمل بصارة امريكاني، بصارة بالسكويت والبانتسبانيا، والشكولاته والكوكيتيل.

عيوشة: بقى مبسوط يا حسنيين؟

حسنيين: ايوه مبسوط قوى.

عيوشة: أمال بتعيط ليه؟

حسنيين: باعيط م الانبساط، باعيط م الفرح، فرحان، مزأطط، قلبى مليون فرح، باضحك اهد باضحك.

عيوشة: ما تعيطش يا حسنيين، سد يا حسنيين، سامحنى يا حسنيين.

حسنيين: اسامحك ليه؟ انت عملت حاجة يا عيوشة؟

عيوشة: ايوه، أنا غلطانه، أنا مجنونة، أنا مذهبه، يا حسنيين، أنا جنيت عليك.

حسنيين: أيوه صحيح، جنيتى على يا عيوشة، كسرتى نفسى، حطمتى آمالى، خربتى بيتى، عدمتيني سعادتى، جرحتى احساسى، نسيتيني الضحك، علمتيني البكا يا عيوشة، من امبارح وأنا زى المجنون، ساعة اسكت وساعة أهيج وساعة أهلوس، ساعة أدعى وساعة أكفر، صورتك قدام عينى، لا أنا عارف العنك ولا أعذرک والا انتقم منك، والا اسامحك، الانتحار عندى بقى بسيط، قتلتنى، يخونك لقمة البصارة يا عيوشة.



وصف لمحبب الريحاني فى مذكراته مسرحية «البرنيسيس» بأنها كانت أول محاولة حقيقية لنوع الكوميدي فى مصر، وان كانت اشريت ببعض نواحي الاوبريت»، وأضاف انها نجحت كما كان يقدر لها، ويفضلها توطد مركز بطلتها بديعة مصابنى فى عالم التمثيل، ولكنه عاد فاستدرك قائلا: إن المسرحية لم تستوف حظها من النجاح لأنها كانت تعرض على فترات متقطعة. وبالإضافة إلى هذا فقد كان «الدرام قد طغى على مصر فاشتهر فيها اسم مسرح رمسيس، وعمل عميده يوسف وهبى ومخرجه عزيز عيد على ترجمة أحسن منتجات الغرب الأدبية، وعرضها على الجمهور فى ثوب قشيب ومظهر خلاب، لفت الى هذا النوع أنظار الناس قاطبة، فتهافتوا على مشاهدته ... وتركنا نتابع سيرنا الأعرج ... فكانت محاولتنا الكوميديّة تنجح فى محيطها المحدود^(١)».

وقد يصلح هذا الكلام ك بعض التفسير لتعثر محاولات الريحاني فى تلك السنة فى انتاج كوميديا تحوى شيئا من المستوى الفنى، ولا تضحى أبداً بمصالح الشباك. غير أنه يبقى

مع هذا مجرد تفسير جزئى، وغير جوهري.

أما السبب الأساسى فى هذا التعثر، فهو أن الريحاني لم يكن قد تبين طريقه بعد، لم يكن قرر أن يظل يقدم الكوميديات الشعبية والفنتازية والاستعراضية، كما كان زميله ومنافسه الكسار يفعل، أو أن يمضى قدماً، فيتخلى عن هذا كله، ويسير فى الطريق الذى كانت «البرنيسيس» تشير اليه، والذى وصفه هو نفسه فيما بعد بقوله: إن نتخلص شيئا فشيئا من نوع الريفيو (الاستعراض) وتعمق قليلاً فى الكوميدي الاخلاقي^(٢).

إلى جوار هذا فلم يكن الريحاني قد تخلى نهائياً عن رغبته الدفينة فى أن يكون بطلاً من أبطال «الدرام»، فراه يؤلف فى عام ١٩٢٦ فرقة الدرام التى تقدمت الاشارة إليها والتى ضمت - فيمن ضمت - الفنانة المرموقة روز اليوسف، ولم تمكث روز اليوسف فى الفرقة أكثر من أسبوعين، ثم كتبت فى مذكراتها من بعد تقول فى تفسير فشل الفرقة: «أن الريحاني قد خلق للكوميديا لا للدرام وقد كان يقف على خشبة المسرح فى الموقف المحزن فيضحك الناس»^(٣).

ويسبب هذا التميع وعدم القدرة على تحديد الهدف وبأثر من وقع الحسائر المالية الموجهة التى حلت عليه من مشروع فرقة الدرام، يستمع الريحاني إلى نصيح صديق له قال له فى عام ١٩٢٧: « قوم حظ دقنك والبس جبتك وقفطانك ياسى كشكش، وانت تلقى الفلوس هلت عليك تانى يا أخينا».

وفعلا قدم الريحاني فى عامى ١٩٢٧ و ١٩٢٨ سلسلة من المسرحيات عاد فيها إلى جبة كشكش بك ولحيته وهذره بين النساء، وسناقش من بين هذه مسرحية «جنان فى جنان» عام ١٩٢٧ وفيها كثير من التفاصيل والمميزات الفنية لكوميديا فرانكو - آراب وزعيمه كشكش بك. ثم مسرحية «ابقى اغمزنى» عام ١٩٢٨ التى تتطور فيها شخصية كشكش بك تطوراً واضحاً نحو الشخصية الكوميديّة التى أستقر عليها الريحاني فيما بعد، ثم تنهى الحديث عن مسرحيات هذه الفترة بتحليل لمسرحية «أموت فى كده» التى خرج فيها الريحاني مرة ثانية وإلى الابد من شخصية كشكش بك.



فى مسرحية «جنان فى جنان» قشى الشخصيات التقليدية لكوميديا فرانكو - آراب: كشكش بك، وتابعه زعرب، ومعذبة الحماة: أم شولج، جنباً لجنب مع الشخصية التى تكمصها الريحاني فيما بعد، وهى شخصية الرجل الغلبان، الذى يتذبذب بين الجمعية - حين يجد الجو خالياً - وبين الاستكانة، حين تنقض عليه قوى لا قبل له بمقاومتها. وفيها أيضاً نجد بعضاً من

(١) ص ١٧٩ من المذكرات (٢) ص ٨٣ من ذكريات

(١) المذكرات - ص ١٤٠.

الى جوار امتداده المستقبلى أى انها تجمع بين حاضركشكش بك ومستقبله معا.

هذا هو أبو الدبل، قد فرغ لتوه من استقبال أم شولج، وعلم منها أنها قد زوجت ابنها شولج فى حفل أحيته فرقة جاز، ورقصت فيه الشارلستون، وأنها قد صحبت صديقتها مدموازيل ست أبوها، ومدام بخاطرهما، ومعهما الشيخ على ويكة الى محل جرمبى (جرمبى) حيث كان عند الجميع انترفيو «تقصد رانديفو».

ويعلق أبو الدبل على هذا بقوله:

لا لا لا، حقه يا أولاد الدنيا اتغيرت، أم شولج ما بقتش من زقاق عطفة درب الوطاويط، دى بقت من الفولى برجير.

وفجأة تأخذ مجموعة الشخصيات الغربية تتوالى فى الظهور:

المحامى: ال hall محل استقبال عظيم، جرسون.

أبو الدبل: وده يطلع ايه ده راخر؟ أفندم

المحامى: احنا هنا فى أوتيل Les deux mondes مش كده.

أبو الدبل: أيوه يا أفندم، ومحسويك يبقى...

المحامى: هس ecoute، بنطونك بشريط قصب: بكل تأكيد خدام لوكاندة، لا بس عمة،

ما فيش شك انت واحد ابن بلد، واقف فى ال hall de l'hotel بناه عليه أنت جرسون.

أبو الدبل: ودى لحسة ايه دى يا خويا؟

المحامى: Ca, C'est une part Je suis

أبو الدبل: هس ccoute بنطونك بشريط مزيت، بكل تأكيد وسخ، جاكنتك مرقعة،

تبقى غلبان، بتتكلم فرانكو آراب، يعنى شحات moderne عرفتنى قوام، بناء عليه، انت يا

مسيو منجم.

المحامى: برافو C'est ca، منجم قضائى أمام...

أبو الدبل: مفهوم، مفهوم، أمام الطوخى والزرقاوى وطوالع الملوك.

المحامى: non, no، أمام عموم المحاكم.

أبو الدبل: آه يعنى...

المحامى: avocat، محامى.

أبو الدبل: محامى؟ أمال ولا مؤاخذه ايه الروب المرقع اللى على كل لون ده؟

المحامى: mixte مختلط، مون شير.

أبو الدبل: طيب والقضية ايه بقى يا متر؟

ويقرأ له المحامى اعلاتا نشرته صحف اليوم عن زيارة الأمير الايرانى لمصر، وكيف انه وعد بتزويج ابنته من يهديه أثرا فرعونيا قديما، وانه أعد دفنرا خاصا فى الفندق ليقيده فيه

الشخصيات التى استخدمتها كوميديا الريحاني فى مرحلة نضوجها.. البلدى، الذى يتطلع الى تسلق درجات أعلى فى السلم الاجتماعى، ويتفاخر بثروته، ويتفرنج فى كلامه بطريقة تضحكننا وتكشف فى الوقت ذاته عن جهله وضلالته (وهى الشخصية التى تخصص فى أدائها عبد الفتاح القصرى). كذلك تبدو الحماة أم شولج فى مظهر يذكركنا ببعض السمات التى ميزت هذه الشخصية فيما بعد، حين تطورت من مجرد حماة لعمدة ريفى الى شخصية المرأة السليطة اللسان، القوية الإرادة، الراغبة فى التقدم مهما كان مظهرياً، ومهما بدا مضحكا (شخصية مارى منيب التقليدية).

ويساعد على ظهور هاتين الشخصيتين جو الفرانكو آراب الذى تتحرك فيه أحداث المسرحية وأشخاصها، حيث جزء من الحوار يدور بالفرنسية والانجليزية، فيكون من المفارقات المضحكة أن يردد الغنى البلدى بعض الالفاظ الانجليزية، وتلفظ أم شولج بكلمات فرنسية مشوهة، تعبيرا عن رغبتها فى التشبه بالاسياد.

والمسرحية بعد هذا فى أساسها مجموعة من المشاهد الراقصة والترفيهية يربط بينها خيط قصصى مهمته الأولى أن يسمح للمشاهد الراقصة أن تتوالى وأن تتخللها مراقف المواجهة بين كشكش بك وتابعه زعرب من جهة، وبين كوكبة من الجمعيات اللواتى يسيل لهن لعباب كشكش بك، فينسى فى سبيلهن كل شىء، من جهة أخرى. كما أن هناك مواجهة أخرى بين كشكش بك، الجمعجاء، الخواف، وبين قوى السلطة، ممثلة فى الأمير الايرانى الذى جاء الى مصر ليكتشف الآثار، ويسخر بالأعيبه من كشكش بك، ويهدده بقصة مخترعة عن رغبة كهنة مصر القديمة فى الانتقام منه، على نحو ما انتقموا من لورد كارنافون.

وتبدأ المسرحية بطريقة تذكرنا بقوة بفصول المسرح المرجل، تبدأ فى فندق، وهو مكان أثير لدى فناني الكوميديا المرجلة، يحبون أن يديروا فيه أحداثهم، لانه يعطيهم فرصة واضحة لاستعراض طائفة متنوعة من الشخصيات الغربية التى تثير الضحك بتصرفاتها، وسماتها، وصفاتها البدنية، وأزيائها، ولهجاتها الغربية. وبالفعل، ما ان تنتهى لحظات الحوار الفرنسى الذى يدور بين الراقصات وبين رئيس لهن، والذي نفهم منه أن أميرا ايرانيا كبيرا يوشك أن يصل الى مصر، وانه قد اتخذ لاقامته فندق «لودوموند» (أى العالمين)، وأن الجميع، بما فيهم الجرسون أبو الدبل، مأمورون بأن يقدموا له الاستقبال الفخم الذى يستحقه، حتى يخلو الجو لأبو الدبل ومجموعة مضحكة من الشخصيات تتوالى عليه، طلبا ليد ابنة الأمير الايرانى، التى أعلن الأمير، انه مزوجها لمن يهديه أثمن أثر فرعونى، بصرف النظر عن شخصيته ومركزه الاجتماعى.

وأبو الدبل هذا شخصيته طريفة تستحق أن نتوقف عندها قليلا. انه يتحدث فى هذا الفصل الأول كما لو كان واحدا من أشخاص المقامات، ويتصرف تصرفات الرجل الجمعجاء المسحوق معا، فيذكرنا على الفور بشخصية الريحاني عقب خلعه لقناع كشكش بك. وبهذا تحوى مسرحية «جنان فى جنان» هذه الظاهرة الفنية الطريفة، ظاهرة تواجد كشكش بك نفسه

الفصل التاسع

الريحاني:

الهزل يتحول إلى كوميديا

فى عام ١٩٣٢ أراد الريحاني أن يدعم الخط الكوميدى الانتقادى الذى بدأه - بقوة - فى مسرحية «أموت فى كده» فقرر أن يتخلص من المشوقات والمشهيات التى حفلت بها تلك المسرحية: من شخصيات غريبة، ولهجات متنافرة، وانغماس فى قصص الحب غير المشروع، وحياة الليل، ومغامرات الغرام، والرقص والغناء، وأن يتجه من فوره إلى لب الكوميديا الانتقادية بلا تحايل.

وكان قد قرأ مسرحية لكاتب فرنسى اسمه «مارسيل بانويل» بعنوان «توباز»، فأعجب بها كثيراً، ووجد فيها ضالته، إذ أن المسرحية الفرنسية تدور حول مدرس متواضع خجول، شديد الشرف، لا يتنازل عنه مهما كانت الظروف، أى الشخصية ذاتها التى كان الريحاني يقدم للناس فنه من خلالها. ويجد المتعاملون مع المدرس الفرنسى أن هذا الشرف شديد الوطأة عليهم، فيقرروا طرده من المدرسة، ومن ثم يقع المدرس بين براثن عصابة من الاشرار، ويصبح من بعد أداة لهم، وينجح فى عمله الجديد بفضل تأييد عشيقة زعيم العصابة له، فينال نيشاناً تقديراً له، ويشق بنفسه، ويصبح مجرماً لطيفاً، هادى الأعصاب لا يتردد فى عمل شىء، ولا يؤاخذ ضميره على شىء.

من هذا الموضوع اقتبس الريحاني مسرحيته «الجنه المصرى» التى تدور أحداثها حول مدرس اسمه ياقوت أفندى متواضع، خجول، شديد الشرف، يعمل فى مدرسة أهلية، ويصر على أن يقول الحق، الحق وحده مهما كانت النتائج، فينتهى به الأمر إلى الطرد من المدرسة، والفقر والتشرد.

أعلى، فتحظيان بمقت البطل، الذى يبقى أميناً لطبقته ولوضعه الاجتماعى، فلا تلبث البنت فى كل مسرحية أن تصحو لنفسها، وتنضم الى حبيبها، وتعود الى طبقته. وهو موضوع ظل يشغل الريحاني ويراوده، حتى عاد الى استخدامه بطريق انضج وأكثر اقتناعاً فى مسرحية «حكاية كل يوم» التى نتحدث عنها من بعد.

غير أن مسرحية «أموت فى كده» تمتاز عن «البرنيس» بعلو النبرة الانتقادية فيها، إن حسين وحبيته عيوشة فى مسرحية «البرنيس» لا يتقدان الطبقة العليا، وإنما يكتفیان بتأكيد انتمائهما لطبقتهم، وحبهما لما تمثله هذه الطبقة من قيم، رغم فقرها وشقائها، والنعمة التى يصدرها الاثنان تتلخص فى عبارة: «انتم فىن واحنا فىنا» وهى تعبير عن الانكسار والاستخذاء امام الطبقات العليا.

أما فى مسرحية «أموت فى كده» فإن السادة يتعرضون لنقد واضح، من كل من عنانى وكثوره الخادمة اللبنانية غير أن هذا النقد لاذع فقط وليس ثورياً، هدفه أن ينتبه السادة إلى أخطائهم فيسارعوا إلى اصلاحها. وهذا هو الموقف الذى ظلت تلزمه كوميديا الريحاني من الوضع الاجتماعى حتى النهاية، وهو موقف شكل لهذه الكوميديا صيغتها الفنية، ورسم حدود قدراتها وتطلعاتها، وجعل بطلها الدائم، الغلبان المدهوس، الكثير الكلام، القليل البخت، يعرض موقفه عرضاً واقعياً فى الفصل الأول، ثم ينتابه تغيير اجتماعى مفاجئ، فيما يتلوه من فصول، يلقي به فى أحضان السادة، محباً أو زوجاً، أو وارثاً لثروة جاءته من حيث لا يحتسب، ولكنه مع هذا متمسك بقيم الطبقة التى جاء منها، حريص على تأكيد هذا، فيصبح الأمر كذلك مندوباً للطبقات الشعبية لدى السادة، يؤكد لهذه الطبقات حقها وقدرتها على العيش كما يعيش الأكابر، وهكذا يتمتع الفقراء بثروة الاغنياء، ولا يهتز الكيان الاجتماعى ويبقى باب الأمل مفتوحاً، بطريقة فردية. لكل سعيد الحظ فى أن ينتشله القدر من الوهدة ليضعه فى القمة.

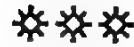


كما فعل مصطفى أمين في مسرحية «بعد ما شاب»^(١).

غير أن الريحاني ما لبث أن امتص الصدمة، وعمل على التخفيف من وقعها على نفسه وعلى فنه بوسائل مختلفة، منها تلك الرحلة التي قام بها في الشمال الأفريقي في عام ١٩٣٣ وعاد منها وقد شفى النجاح الذي لقيه هناك كثيراً من جراح نفسه.

ومنها العودة إلى تقديم مسرحيات تحوى كل عناصر الأوبريت على أن يضيف إليها الفنان ما كانت نفسه تصبو إليه من نقد اجتماعي من نوع أو آخر، وأنضج مثل لهذا النوع من الأوبريت هو مسرحية «حكم قراقوش» التي قدمت حوالى عام ١٩٣٣. ومنها العودة إلى المسرح الاستعراضى، بطريقة أقل الحاحاً على الرقص والغناء، وأوفر اعتماداً على الفكاهة الشعبية بكل مقوماتها، كما حدث حين قدم الريحاني ويديع خيرى مسرحية «الدنيا على كف عفريت» التي قدمت عام ١٩٣٦.

وسنعرض للمسرحيتين معا بشيء من التحليل.



وفى مسرحية «حكم قراقوش» يقدم نجيب الريحاني أوبريت فعلية من تلحين «زكريا أحمد»، يتمثل روح الأوبريت فى قصة المسرحية ذات السمات الخرافية - قصة الكاتب الفقير بندق أبو غزالة، الذى يضيق بما فى المجتمع من ظلم، ويتحرق شوقاً لكى يخلص الناس مما يعانونه من شقاء، ويتمنى لو استطاع أن يحكم سبعة أيام، حتى ولو شنقوه بعدها، فيسمعه قراقوش، ويقرر أن يوليه الحكم سبعة أيام فعلاً، على أن يقتله فور انتهائها، وذلك لأنه تجرأ وعرض بحكم قراقوش.

وبالطبع يدير بندق شئون الحكم بالطريقة الكوميديّة المتوقعة من أمثاله، ممن يتمنون ولا يقدرون، فهو مجرد ساخط حسن النية، لا مواهب حقيقية له، سوى حبه للحياة، ولتأعها، وللثراء والنساء، أجمل ما فيها هو فى الواقع كشكش بك، وقد ترك زيه التقليدى، وتخفى فى زى بندق أبو غزالة، هو - كالعمة - ضعيف أمام النساء، ما أن تظهر له جميلة فتأنة اسمها الأميرة شمس، وتطلب إليه أن يقتل غريباً لها، حتى يجد نفسه منساقاً إلى ارتكاب الجريمة دون وازع حقيقى، ولا رغبة، ولا مقاومة.

وهو فى تصرفاته لا يرقى كثيراً عن عقلية العمة حين يقال له هذا حامل سيفك البتار، وهذا حامل أموالك، يصرف حامل السيف، لأنه لا ينوى أن يقتل أحداً، ويقبل على حامل الأموال، وهو يسأل: ألا يمكن لمن فى مقامه أن ينعم بهذه الاموال على نفسه وأهله ويحشو جيوبه بالمال، حين يقال له إنه حر التصرف فى أموال البلد! وهو محب للحياة لدرجة

(١) المحرر الفنى لمجلة الكشكول، عدد ٥٥٢ - ١١ ديسمبر ١٩٣٩.

ويكسب ياقوت قوته من بعد بإعطاء دروس خصوصية لتلميذ صغير تعمل خالته شريكة لمدير شركة خرب الذمة ويحدث أن يطرد هذا المدير مساعداً له كان يسهل له عملية نهب أموال الشركة عن طريق التندليس والتزوير، فيقع ياقوت أفندى تحت إغراء كبير وخطير - بالمال حيناً وبمفاتيح الخالة حيناً آخر - حتى يرضى بأن يلعب الدور القذر الذى كان يلعبه المساعد المطرود. ويأخذ ياقوت أفندى فى الاندماج التدريجى فى اللعبة القذرة، ولا يلبث أن يسيطر على وقائعها، ويصبح المدير الحقيقى للشركة، ويقرر أن ينفصل عن المدير وشريكته ويفتتح له مكتباً خاصاً، ويتحول إلى رجل مجتمعات برىء، ومجرم لطيف هادى. الأعصاب، لا تطوله يد القانون، لأنه يحسن تدبير كل شيء. وفى النهاية يخسر ياقوت أمواله الحرام كلها فى البورصة، ثم يعود إلى حياة الشرف من جديد.

هذا هو الموضوع الجرىء الذى قرر الريحاني أن يقدمه على المسرح، دون أن يحسب حساباً لقدرة جمهوره على ابتلاع هذه الحبة المرة كلها، بلا غلاف واق وسميك من السكر.

إنها كوميديا مرة، تهاجم النظام الاجتماعى من أساسه هجوماً وحشياً، وإن بدا هادئاً على السطح، تسب المجتمع كله وتقول له: إن الفقير لا يملك أن يعيش شريفاً، وإن المجتمع لا يقدر إلا للصوص، وأصحاب الأموال، وإن الذكاء لا يعترف به أحد إلا إذا وضع فى خدمة الإجرام. هى كوميديا ثورية ساخرة من النوع الذى قدمه «شارلى شابلين» من بعد فى فيلم «مسيو فردو» حيث جعل السفاح قاتل النساء إنساناً مهذباً لا يتطرق إليه الشك فى أن ما يقوم به من قتل وسرقة لأموال النساء هو بعض من النشاط الاجتماعى الذى يمارسه المجتمع كله بأشكال مختلفة يضفى عليها طابع الشرف. كما قدمها برنارد شو من قبل فى مسرحيات مثل: «حرفة مسز وارين» و «بيوت الأرامل»، حيث يصور شو، الدعارة وسرقة أموال الفقراء على أنهما نشاطان محترمان، مثل سائر النشاطات فى المجتمع الرأسمالى.

فاذا أضفنا إلى هذا المضمون الثورى أن الريحاني لم يستعن هنا بالموسيقى والأغاني والتطور الميلودرامى، والحدوث الفانتازية - لم يجعل بطله ياقوت أفندى يكسب ورقة يا نصيب، أو يتزوج من أسرة ثرية، لكى يحل مشكلته الاقتصادية - كما يحدث فى سائر المسرحيات من قبل ومن بعد - أدركنا لماذا لم تنجح هذه المسرحية حين عرضت أول مرة. إنها كانت اجراً من أن تتقبلها عقلية أوائل الثلاثينات فى المسرح المصرى. والدليل على هذا أن المسرحية ذاتها حين عرضت فى أواخر الأربعينات لقيت نجاحاً كبيراً لم يكن ينتظره الريحاني الذى عرض المسرحية إذ ذاك على سبيل التجربة، ففوجئ. بالنجاح الكبير كما سبق أن فوجئ بالفشل الذريع.

والطريف أن مسرحية «الجنين المصرى» وجدت من يهاجمها لدى العرض الأول على أساس أنها هى بذاتها مسرحية قدمتها «فرقة مصطفى أمين وعلى الكسار» على مسرح كازينودى بارى عام ١٩١٨ بعنوان «بعد ما شاب ودوه الكتاب» مع تغيير طفيف هو أن نجيب الريحاني مثل فى مسرحية «الجنين المصرى» دور المدرس، بدلاً من أن يمثل دور التلميذ

التخلي عن كل مظاهر الشهامة في سبيلها، يحمل إلى المشنقة وهو يبكي علناً، فيقول قراقوش إنه مستعد لإطلاق سراحه، لو تطوع أحداً بأن يحل محله في حبل المشنقة فيروح بندق يرجو الناس أن يظهروا مروءة ويبرزوا واحداً منهم يفتديه بحياته!

هو إذن المهرج المهازر، الذي ينقد الناس ويقرعهم إلى الحد الذي لا يجلب عليه سخط أصحاب السلطان. الحدود التي وضعها لنفسه هي: ألا يموت، ألا يضار، ألا تتع له كارثة تسلبه رزقه الضئيل، وفي داخل هذه الحدود، هو راغب في تحسين الحياة والأوضاع، وهو مصر على التمسك بالشرف، وهو مستعد لقول الحق. وفي داخل هذه الحدود أيضاً ينتقد بندق أبو غزالة كثيراً من مساوئ المجتمع، مجلس الأبحاث العليا في مجتمع قراقوش، المكون من فارغى العقول والبلهاء والجهلة. مظاهر الملك وأبهته الفارغة، سخافة عقول المحيطين بالسلطان ونفاقهم وجهلهم... الخ.

ولكنه لا ينتقد السلطان نفسه إلا في لحظة تهور عارض، بل إنه ينصح للسلطان أن ينتقد نفسه من المحيطين به، أن يكتسبهم - على حد تعبيره - قبل أن يصحو الشعب يوماً ويكتسب السلطان. وهو في الفصل الأول من المسرحية يهاجم الأغنياء هجوماً واضحاً ويعلى من قدر الشعب العامل بهذه العبارة الملتبسة: «هوه مين غير بندق وأمثال بندق اللي من عرقهم ومن دمهم بتكنزوها سبايك سبايك ياكوايس الشعب».

ولكن هذا الهجوم موجه بطريقة كوميدية وعارضة إلى شخص كوميدى يثير الضحك أكثر مما يثير السخط وهو التركي الجلف: كشك أغا، وعلى كل حال فقد جرى قلم الرقيب على العبارة، فيما يبدو، فاستبعدا وترك ثورة بندق في حدودها الضيقة المعتادة: كراهة شخصية لرجل أحرق وجاهل ومتسلط.

هذا هو الحد الذي قدر نجيب الريحاني وبديع خيرى انه مأمون بالنسبة لهما، فبلغاه في نقد المجتمع، ثم حرصا على أن يخففا من وقعه فوضعا في قالب الأوبريت الذي يسلب النقد فاعليته الحقيقية، ويجعله مقبولا وغير ضار في وقت واحد^(١) وقد حرص الكاتبان على هذا التخفيف، لا لتوقى بطش السلطات وحسب، بل للحصول على رضا الجمهور كذلك، الذي أثبتت تجربة مسرحية «الجنيد المصري» انه أقسى من السلطات في بعض الأحيان، فهذه - على الأقل - قد سمحت بعرض المسرحية رغم كل مرارتها ونقدها الشامل، بينما قاطعها الجمهور ولم يجد فيها ما اعتاد أن يجده من حلاوة لا تشوبها مرارة.

وإلى جانب الأوبريت، استخدم بديع ونجيب بعضاً من البضاعة الفنية المعروفة في الكوميديا الشعبية، مثل الشخصيات المتنافرة الغريبة التي نجدها في مجلس الأبحاث الأعلى: طرقيجي أغا، سحدار الدولة، ذو النوضاء والعقل الفارغ، والسيد جرجار

الستجابي معدى كرب، قاضى قضاة السلطنة المصاب بالمعنى الشديد، والذي يصر - مع ذلك - على الترحيب ببندق أبو غزالة (اسمه الآن: قرا زاده ادرنلى أو غلى أغا) والسيد مفتاح أبو طيرة الكردانى، عبقرى الانشاءات الهندسية الذى يقترح مصادرة أجسام الموتى، إذا رفض أهلهم دفع ضريبة الموت، وحجة الفصاحة والبيان السيد سحبان القلنطيطى ذو الالفاظ الصخرية التى تناثرت من فمه كالانهيارات الجبلية.

يضاف الى هؤلاء شخصيات العالم السفلى التى نجدها في الفصل الأول، المجرم زردق الذى يبحث عبثاً عن يشهد له شهادة زور لاختفاء جريمة ارتكبتها، ويتحسر على ما كان يقوم به من خدمة الاخوان بحوالى عشرين شهادة زور فى اليوم، ووطواط الجرسون الشعبى اللعز، الذى يعتمد على ذكائه وخفة يده وسرعة خاطره فى الحصول على ثمن المشروب، والفحل صاحب خان مرجوش، الفتوة المجرم وتاجر الجوارى ثم كشك أغا المتغطرس التركى التقليدى وتابعه الدليل بندق أبو غزالة.

كما استخدم الكاتبان حيلة الانتقاد الميودرامى فى آخر دقيقة، لبث التشويق وامتناع الجمهور وإسعاده، وذلك حين جعلاه ينتهى السلطان تفتديان بندق أبو غزالة بروحيهما وهو على بعد ثوان من الموت، وأفادا من حيلة معروفة فى الكوميديا الشعبية، حيلة تمحدث عاشق مع معشوقته عبر طرف ثالث لا يدري انه يستخدم وسياسة غرام، وحين يكتشف الامر يحتج - عبثاً - وقبل هذا كله، أَرْضَى الكاتبان جمهورهما بأن أعادا اليه بطله التقليدى كشكش بك بروحه وشحمه ولحمه، وإن كانا أعطياه اسماً جديداً ورداء مغايراً.



كل هذا فى عام ١٩٣٣ أو حوله.

وفى عام ١٩٣٦ أخرج الريحاني وبديع خيرى مسرحية «الدنيا على كف عفريت» وفيها يحشدان فى صعيد واحد جمعاً كبيراً من شخصيات المسرح الشعبى، التاريخية منها والحديثة، ويجعلان كشكش بك يتنكر فى زى عمدة اسمه حمودة، ثم يعاود الظهور فى القرية والمدينة معا: أسداً فى القرية بين رعيته من الفلاحين السذج، وهزواً فى القاهرة بين طويلات اللسان من الراقصات وفنانات «الفتح» بالإضافة إلى محترفى النصب من الرجال على اختلاف أشكالهم.

غير أن الجديد فى هذا الجهر اللاهى الذى خيرناه من قبل فى مسرحيات الفرائكو - آراب أن المشاهد التى تنور فى القرية تحوى بعضاً من ألوان النقد الاجتماعى. ذلك أن المسرحية تتخذ من محاكم الخط الرفيق وسيلة لنقد ما يدور فى الريف من ألوان المساءر والمظالم والتحيزات. هناك بالطبع العمدة الذى يسيل لعابه لمراى كل امرأة، فيتنازل فى سبيل الرضا النسائى عن أى شىء وهناك عضوا اليمين والشمال فى الحكمة، وهما ليسا أقل ترخصاً أمام

(١) المحرر الفنى لجلة الكشكول، عدد ٥٥٢ - ١١ ديسمبر ١٩٣١.

النساء من العمدة، ولا هما دونه في تفضيل المصلحة الخاصة على المصلحة العامة، إذا ما تعارضت الأولى مع الثانية. وهناك العجوز الذى يتزوج من صبيتين هما فى سن ابنتين صغيرتين له، فيضطرهما اضطرارا إلى التطلع إلى شباب الجيران! وهناك تاجر القطن اليونانى الذى يستصحب زوجته الجميلة فى صفقاته، ليغرى بها البلهاء من أمثال العمدة على بيع أقطانهم بالثمن البخس. وهناك الجزار الذى يضبط بتهمة البيع بأكثر من التسعيرة، فإذا ما دفع بأن لحمه يؤكل حقا بينما لحم غيره «كاوتش» وأنه مستعد لإهداء المحكمة خروفاً لزوم المعاينة، قبلت المحكمة من فورها هذا العرض اللذيذ، وأخلت سبيل الجزار. وهناك الخفير الجمعاج الذى يفلت منه المتهم رغم طول شواربه - هؤلاء وغيرهم يتخذهم المؤلفان وسيلة لنقد أحوال الريف - نقداً هيناً لا تضار منه السلطة الأكبر، لأنه لا يتجاوز القرية ولا أشخاص المقيمين فيها فالشر فى الريف مصدره الريف وسكانه ولا أحد سواهم!

ولكنه نقد على كل حال، ووجوده هو الذى يجعلنى أعتبر هذه المسرحية نوعاً من الجسر عبرت به كوميديا الاستعراض عند نجيب الريحاني البرزخ الذى يفصلها من كوميديا النقد الاجتماعى. غير أن للمسرحية عندى أهمية أخرى بالنظر إلى أنها تثبت إنه حتى فى هذا التاريخ المتأخر عام ١٩٣٦ وبعد ظهور مسرحيات أكثر قرباً من الكوميديا الانتقادية مثل مسرحية «الجنينة المصرية» و «أموت فى كده» عام ١٩٣١، تثبت أن كوميديا الريحاني كانت لا تزال مشتبكة مع ومعتمدة على الكوميديا الشعبية وعلى نمى المسرح المرحل، حتى أواسط الثلاثينات، أى على بعد زمنى قصير لا يزيد عن خمس سنوات من مسرحيات النضوج من أمثال مسرحيات «الدلوعة» و «حكاية كل يوم» و «الا خمسة» (أوائل الاربعينات).

ومن هذه الجهة تعتبر مسرحية «الدنيا على كف عفريت» مخزناً عاماً لكوميديا الريحاني، يحفل بالشخصيات الجاهزة، والمواقف الفكاهية التقليدية، وبالجيل الكوميدية المعروفة - وكلها معدة للاستعمال الفورى كلما اقتضت الضرورة، وسنجد عند تحليل بعض مسرحيات مرحلة النضوج أن الريحاني وزميله بديع خيرى كانا يفيدان بطريقة متصلة من هذا المخزن، مما جعل أثر الكوميديا الشعبية يمتد بوضوح الى آخر مجراهما الفنى المشترك.

فى المسرحية نجد الكاتب القبطى التقليدى «تادرس» الذى يجمع بين الدهاء والسذاجة، ويرضى بالظلم المادى الظاهر، ولكنه لا يغفل قط عن مصالح له أخرى، غير الراتب الذى يتناوله من مخدمه، وسنجد هذه الشخصية فى مسرحيات ريحانية لاحقة، بينها مسرحية «لو كنت حليوة» حيث الكاتب غبريال مسحوق مضيق عليه فى الظاهر من مخدمته التركية يلدز، وإن كان هو فى الحقيقة السيد الأمر المتسلط عليها.

وهناك الشامى مخلوف، وهو أيضاً تقليدى فى مزاجه النفسى الذى يجمع بين سلاطة اللسان والصفاقة، وشيء من السذاجة، ومهمته فى المسرحية أن يشير العمدة حمودة بأن هناك احتمالاً لثروة يمكن أن تكون من نصيبه، ومن ثم يصحبه إلى القاهرة لمطاردة هذه الثروة.

ومن الغريب أن الريحاني يجعل شامياً آخر هو جورجى فيليب قسطندى رسول بن ضومط، من جبل لبنان بشيرا بثروة طائلة تهبط على شحاته أفندى «نجيب الريحاني» فى مسرحية «لو كنت حليوة». وشاميا ثالثا هو نيقولا بشاروش. مصدرا لوعده بثروة كبيرة يملك هو تفويض اعطائها لمن يشاء، وذلك فى مسرحية «استنى بختك».

إلى جانب هذا، هناك الشخصيات الشعبية التى استحدثها المسرحى الهزلى وهى: إلى جوار العمدة الهلاس، وتابعه المطيع المضحك زعرب: الشاويش الساذج، المهمل، المتظاهر بالهمة، الغبى، المدعى الفهم و «الفرجة»!

والممثل التراجيدى الذى يعيش أدواره المختلفة فى واقع الحياة، علاوة على معاشتها على المسرح، وقد مر بنا نموذج منه: عكوش فى مسرحية «أموت فى كده».

والخواجة اليونانى الذى يريد أن يثبت بكل وسيلة - مضحكة - أنه ابن بلد، وأنه يفهم فى كل شيء ويعرف كل الناس، الخواجة استاورو، الذى هو الأصل الواضح للخواجة بيجو فى كوميديا «ساعة لقلبك».

والمحامى «الفصيح» المتلعثم الذى يبدى استعدادا للمرافعة فى أية قضية، ولدى أى محكمة!

والأرست «القطاعة» التى تبتكر الحيل ابتكاراً حتى تنظف جيوب العملاء من أية عملة، صغرت أو كبرت، وسنجد نماذج أخرى منها فى مسرحيات لاحقة، أوضحها الأرست عزيزة فى مسرحية «استنى بختك» التى تنجب من ابن الباشا ولدأ غير شرعى، ثم تلقىه القاء فى وجهه، فيضطر هذا إلى نسبته زورا الى شحاته أفندى، الشخصية الغلبانه قليلة البخت، التى أخذ نجيب الريحاني يمثلها بعد كشكش بك.

ثم شخصية سائحة المحلزية تظهر بين الحين والحين فى مسرحيات الريحاني، وتقوم غالباً بدور صديقة الشخصية التى يمثلها نجيب الريحاني فى أية مسرحية، وقد مر بنا نموذج سابق لهذه الشخصية فى مسرحية «البرنيسيس» حيث السائحة الامريكية مس جاكسون تقع فى غرام حسنين (نجيب الريحاني) وتريد بكل وسيلة أن يصحبها إلى امريكا لتتزوج.

وسنلقى نموذجاً لاحقاً لهذه الشخصية فى مسرحية «حكاية كل يوم» حيث الانجليزية مس اسبرنج تقع أيضاً فى غرام صلاح (نجيب الريحاني) وتريد أن تتزوج وتساخر به إلى إنجلترا.

والأستاذ برجل المحامى الشره الحرب الذمة، وقد مر بنا نموذج منه فى مسرحية «ابقى اغمزنى».

والمسرحية إذ تعرض كل هذه الشخصيات المتباينة تتبع تقاليد الكوميديا الشعبية من ذ

عمدة: عدم المؤاخذه، يظهر أن بالك مش وابق، فكرك مشغول.

حمودة: مشغول وهلكان وكفران، وطالعة العفارت على جتتى.

عمدة: كان الله فى عونك، كل انسان وله همه، تصدق حضرتك انى أخبط مشوار طويل طويل لحد هنا واسأل عليهم يقولوا لى خرجوا؟

حمودة: خرجوا؟ همه مين؟

عمدة: (يغنى) عيونك!

ولا يهم العمدة ما يناله من شتائم حمودة، ولا تنقطع محاولاته الدخول فى القافية، فلا يجد حمودة بدأ من مشاركته أخيراً فى هذه الهواية الملحة.

عمدة: انت يا عمدتنا!

حمودة: عايز ايه يا زياتنا؟

عمدة: مناخير جنبك ...

حمودة: مالها؟

عمدة: معطلة مشروعات التنظيم!

حمودة: ايد؟ طب دماغ حضرتك ...

عمدة: مالها؟

حمودة: نازلة فى التسعيرة (ضحك) ...



كانت مقومات الكوميديا الريحانية قد اكتملت لبديع خيرى، ومحبيب الريحاني، حين أخرجوا للناس فى عام ١٩٣٧ مسرحية «لو كنت حليوة». هنا نجد الموقف الرئيسى فى الكوميديا الريحانية، موقف الرجل المسحوق، الفصيح اللسان ذى الموهبة، اذ يد لسانه بالنقد للطبقة المترفة التى يلتصق بها بطريقة أو بأخرى، ويتطلع فى الوقت ذاته الى أن يصبح فى عدادها يوماً ما، ولا يلبث بنقطة مفاجئة من نقلات الحظ، أن يصعد إليها فعلاً.

والإنسان المطحون هذا اسمه فى مسرحية «لو كنت حليوة» شحاتة أفندى، كاتب الحسابات الذى يعمل فى خدمة عبد الحفيظ بك فتح الباب، ناظر الاوقاف. والملاقة بين الكاتب ومخدومه يلخصها شحاتة أفندى نفسه بقوله مخاطباً عبد الحفيظ بك: «أنا تبعك». فشحاتة ليس مجرد موظف أجير عند صاحب عمل، ولكنه أيضاً جزء من الأسرة - جزء منحت فعلاً، تتناول الأيدي بالصنع والأرجل بالركل والالسنه بالقدح من الكلام - ولكنه مع ذلك جزء من الاسرة. وهو لهذا يرفع شعار «التبعية» ويتصرف بمقتضى المثل القائل: «إن كنت تعمل فى خدمة الكافر، اضرب بسيفه».

لهذا ينضم شحاتة أفندى إلى المحاولات الكثيرة التى يقدم عليها عبد الحفيظ بك لاختلاس أموال المستحقين فى الاوقاف عن طريق التدليس فى الحسابات.

والنقد الواضح الذى يوجهه شحاتة إلى مخدومه وطبقته يفضح هذه الطبقة فعلاً، ويعريها، ولكنه لا يهدمها أبداً، بل هو - على المستوى الشخصى - نوع من التخفيف لهذه الطبقة حتى تظل متمسكة بشحاتة، محتوية اياه. وهو - على المستوى العام - ترفيه واضح عن الطبقات المسحوقة وتشف فى الأغنياء - يتم لحسابها، هدفه الأساسى هو إطلاق البخار حتى لا تتم ثورة، نقد يقول لجماهير النظارة من الطبقة الوسطى الصغيرة، والطبقة الوسطى: هؤلاء هم الاغنياء أمامكم على المسرح، سأوجه لهم ضربات موجعة، تشفى غليلكم، ثم أدعو ممثلاً منكم - هو شحاتة أفندى - الى أن ينضم اليهم ليستمتع - نيابة عنكم - بما يستمتع به الأغنياء، ذلك أننا كلنا أولاد تسعة، وكلنا أهل للغنى، لو أسعفنا الحظ.

هذا هو مضمون النقد الاجتماعى فى ذلك النوع من مسرحيات الريحاني وبديع، الذى يقوم فيه البطل بعملية مغازلة متصلة للطبقة العليا، ولا يزال يجاهدها وتحجده، حتى ترضى به عضواً بها، بعد أن يسعده الحظ ويربح ثروة طائلة.

يحدث هذا فى مسرحية «استنى بختك»، حيث الفيلسوف الوهمى أبو فراس - ممثلاً لآلهة الحظ - يعمل جاهداً على تحسين حال تيسير أبو الذهب، الكاتب الفقير، السيىء الحظ فإذا به فى آخر المسرحية سيد غير منازع للطبقة التى كان يخدمها، بعد أن واثاه الحظ المرة بعد الأخرى، ثم توج هذا كله بالثروة المفاجئة المعتادة التى تخر لها ساجدة أسرة بهجت باشا الرأسمالى الكبير فتسمح لتيسير بالانتساب إليها وتزوجه إحدى بناتها.

ويحدث الشيء ذاته فى مسرحية «الدلوعة» حيث ينتقل أنور، الكاتب الصغير بإحدى المصالح الحكومية من قمنى التزوج من ابنة الياشكاتب، رئيسه فى المصلحة، إلى تزوج «الدلوعة» فكرية، ابنة تاجر الجواهر الثرى الكبير الزعفرانى بك، وذلك بعد أن أسعفه الحظ فأوقعه فى طريق امرأة جموح، متسلطة تعودت أن تفرض ارادتها على الجميع، وهى فى اعماقها تحن أكبر الحنين الى من يكبح جماحها؛ ويلزمها السير على الجادة فرساً ذلولاً، واثنى تعترف للرجل بحق السيطرة.

وفى مسرحية «الا خمسة» نلقى هذا الحظ ذاته، فالمحامى البائس، عديم الزبائن سليمان الزعفرانى، يقع، بطريق الصدفة على خريطة تشير الى كنز مدفون فى مبنى أثرى، فيذهب جاهداً يبحث عن الكنز، ويحدث له مغامرة مضحكة وراء أخرى حتى إذا يئس فى النهاية من العثور على الكنز، وأوشك أن يؤمن بأن المتعوس متعوس مهما فعل، إذا بالحظ يتسم له فيلقى - لا الكنز وحده - وإنما أيضاً عروساً كالقمر تبتسم له مع الدنانير التى تنهال عليه من الكنز المخبوء فى الحائط.

والى جوار هذا اللون من المسرحيات التى تؤكد الأهمية الذاتية للفرد الفقير المطحون، وتدعم هذه الأهمية بمفاجآت الحظ السعيد، نجد نوعاً آخر من المسرحيات تلج على فضل الفقير وأصانته، وتؤكد تمسكه بطبقته وفضل هذه الطبقة على الطبقات الغنية وتعتبر

مسرحية «حكاية كل يوم» نموذجاً طيباً من هذه المسرحيات. وفي هذه المسرحية التي نجد لها أصولاً واضحة في مسرحيتي «البرنيس» و «أموت في كده» يقف ابن البلد الفقير موقف اللد من الطبقات الغنية، ويؤكد فضله عليها، ويهاجم لا هذه الطبقة وحسب، بل وكل الذين يتوقون إلى الخروج من أصولهم المتواضعة، ويتطلعون إلى شرف الانتساب إلى الأغنياء.

هذه الصيغة هي في حقيقة الأمر مجرد تنويع على الصيغة السابقة فهي - بدورها - تنقد الأغنياء ولا تهدمهم، وإنما تقول لهم: لكم دينكم ولي دين. ثم تربت على أكتاف الفقراء وتقول: انتم الناس أيها الفقراء!

هذا هو مبلغ النقد الاجتماعي في مسرح الريحاني، وقد أثرت أن أورد تحليلاً له قبل الالتفات إلى بقية النواحي التكنيكية في المسرحيات، حتى أوضح حقيقة بعينها هي: إن الريحاني كان مجرد ناقد مسالم لمجتمعه. لم يكن يرغب في أن يحدث فيه تغييراً جذرياً، وإنما كان يكتفي بالدعوة إلى تحسين الحال عامة، أن يصبح الأغنياء أقل قسوة وأقل غباء، وأن يفتح باب الأمل قليلاً أمام الفقراء، ويجدوا من يسمح دموعهم، ويمتعهم، ولو في الخيال بما يستمتع به الأغنياء.

لم يكن الريحاني ثورياً ولا ثائراً، ولكنه كان مجرد ناقد للمجتمع في داخل حدود أمانة، آمنة له هو شخصياً للطبقة التي كان يحرض على أن يتوجه إليها. وفي داخل هذه الحدود فعل الريحاني وبديع خيرى الكثير لخدمة المسرح الكوميدي. لقد استعاناً بالنماذج الفرنسية التي وجدها في مسرح البولفار الباريسي على تحويل المسرحية الهزلية التي شغلا بها حتى عام ١٩٣٦ تاريخ خروج مسرحية «الدنيا على كف عفريت» إلى مسرحيات كوميديية تعتمد على الرسم المتقن للشخصيات، وعلى المواقف المخلوقة بقوة واقتدار، وعلى البناء المتناسك للمسرحيات، ثم لم يهمل - مع ذلك - الإفادة من تراث الكوميديا الشعبية كلما وجدا لهذا التراث قيمة أو نفعا.

والذي يقرأ مسرحية «الدلوعة» - مثلاً - بعد مسرحية «الدنيا على كف عفريت» يلمس فارقاً واضحاً في البناء وفي رسم الشخصيات، «الدنيا على كف عفريت» بالقياس إلى «الدلوعة» مجموعة من المشاهد الكوميديية، كل منها يكاد يكون مستقلاً بذاته، لا يجمعها إلا خيط القصة الواهى الذي يمسك به العمدة حمودة. متنقلاً من القرية إلى المدينة، ومن الشارح إلى الكاباريه، بحثاً عن الثروة المفاجئة. والاعتماد في المسرحية، كما رأينا، على نمر الترفيه الشعبى، وعلى الشخصيات الكوميديية التقليدية.

أما في مسرحية «الدلوعة» فإن الأساس هو الموقف الرئيسى الذي اجتلبه الريحاني من المسرح الفرنسى: موقف المرأة المدللة الرعناء، التي تعودت أن يكون الكل رهن إشارتها، ثم إذا هى تواجه بمن لا يأبه لها، ولا يهمه رضيت أم سخطت، لأنه خارج تماماً عن العالم الذى تعيش فيه، غير معترف بالقيم التي تحركها وتحرك من يقعون تحت سلطانها. والمسرحية تفيد

من هذا الصدام القوى بين شخصيتين مختلفتين لخلق كوميديا من نوع أرقى من الذى اعتاده المسرح المصرى حتى ذلك الحين.

هذه فكرية في مسرحية «الدلوعة» قد اضطرت إلى دخول منزل كاتب المصلحة أنور عزمى، في ساعة متأخرة من إحدى الليالي بعد أن فرقع اطار سيارتها، دخلت البيت بجرأة واطمئنان من اعتاد أن يأمر فيطاع، فصاحت، وصرخت ولم تبال أن تزعج صاحب البيت وأصدقائه، وأضطرت أنور وإبلا من الأسئلة، حول اسمه، ووظيفته، وأطلقت عليه الأسماء الفكاهية كلها، ثم وصلت إلى النقطة الرئيسية:

فكرية: حضرتك عازب؟

أنور: لا ...

فكرية: متجوز؟

أنور: لا ...

فكرية: لا، لا، آمال إيه؟

أنور: بين البينين.

فكرية: بين البينين يعنى إيه؟

أنور: يعنى خاطب، على وش جواز، عملت خطوبة.

فكرية: طيب وأنا يهمنى إيه، ان كنت خاطب والا مش خاطب؟

أنور: حضرتك اللي بتسألنى: متجوز؟ عازب؟ لا، خاطب.

فكرية: واللى خاطبها دى واحدة ست؟

أنور: واحدة ست؟

فكرية: بأسأل ...

أنور: ما هو ده سؤال ما يتسألش ابدا، الراجل لما يخطب بيخطب إيه؟

فكرية: طيب قول ست وخلص.

أنور: ما هو مش لازم أقول، دى لازم تتفهم لوحدها (سكوت).

فكرية: (تغنى) وانخلقت في الدنيا واحدة ست تقدر تهضم حضرتك؟

أنور: أيوه انخلقت، ومش بس تهضم حضرتى، بتحب حضرتى، بتموت في حضرتى، حا تتخبل عشان جمال حضرتى.

فكرية: يانهار اسودا

أنور: وبعدين يارب في الهلاوى دى!

فكرية: لها عينين من فضلك؟

أنور: اكبر من عينين حضرتك.

فكرية: بأى شكل؟ أزاى؟ عشان إيه؟

أنور: عشان كده، عشان هيه عينها كده، مزاجها كده، عميت، دغششت، لطشت.

فكرية: لقيت فيك إيه باستعجب!

أنور: لقيت في شوية انسانية، شوية حيا، شوية كسوف، ما اتأورشى على العالم من

غير ما عرفهم ويعرفوني، ما اطلعش فيها وأعمل روحى كبة عالية، وأنا يمكن...
فكرية: ايه الكلام ده، ليه أنا؟

أنور: شىء عمومى يعنى ... عمومى.

فكرية: بالعكس، انت قاصد تفهمنى انى قليلة الأدب.

أنور: وأنا افهمك كده ليه؟ انا اتداخل فى كده ليه؟ لا أنا الخوجة بتاعك، ولا أنا أبوكى، ولا أنا أمك، عندك أدب لنفسك، وانما الشىء الوحيد الذى أقدر أقوله بس فكرية: ايوه، اتفضل!

أنور: ان حضرتك نمرة لوحك عن بقية العالم، أنا ما وردش على كده أبدا، أنا شفت ستات عدد شعر راسى، وانما بالجرأة المفتوحة، المكشوفة دى، وبالذب والقفز ده، لا.

فكرية: جايز يكون فى كلامك شىء من الحقيقة.

أنور: شىء من الحقيقة؟ أنا احلف لحضرتك ان الحقيقة هى اللى شىء من كلامى ان ايه ده! لو حضرتك تعرفينى من عشرين سنة ما كنتيش تلبخى وياى بالشكل البطال ده، داخله على فى البيت زى البوليس، زى الثيابة وناقص كمان تمسكى عصايه وتطيحى فينا، حضرتك متريية فين؟ هنا فى مصر؟ مش ممكن، دى حاجة مش موجودة أبدا.

فكرية: اتصور زى ما انت عاوز، قول للى انت عاوز، رأى حضرتك عندى زى قلته.

أنور: طبعاً، رأى الدنيا كلها عند حضرتك زى قلته انت تسألنى فى حاجة؟

ويفرق اطار آخر فى سياة الست، ويصبح لزاماً عليها أن تبيت فى بيت أنور.

فكرية: يعنى انسدت من كله؟ ملزومة أبات هنا!

أنور: تباتى هنا؟

فكرية: امال يعنى أبات فين؟ فى الشارع؟

أنور: فى الشارع، فى الحارة، أنا مش مسئول عن حضرتك.

فكرية: اما انا يا اخواتى ما شفتش أفندى مجرد بالشكل ده.

أنور: لا من فضلك، اباحه مش لازم.

فكرية: انت حبيطة؟ انت جته من نحاس؟ انت صنم؟ ما فيش دم؟ ما فيش مروءة؟ ما فيش نخوة؟

أنور: ما فيش مروءة، ما فيش نخوة، المهم أنا بيتى مش وكالة.

ويتدخل الاستاذ سفرجل، صديق أنور، ليفهمه حقيقة المرأة الوقحة التى دخلت بيته:

سفرجل: انت فاهمها مين دى؟ فتح عينك، حط عقلك فى دماغك، دى فكرية هانم، بنت الزعفرانى بك أكبر جواهرجى فى البلد، مليون ونص مليون جنيه.

أنور: ان شا لله يكونوا تسعين مليون جنيه، يهمنى ايه؟ بنت الجواهرجى، بنت الشريتلى، أنا مالى؟

فكرية: بنت الشريتلى يا أفندى يا موظف يا بتاع الانتيكخانة؟

هذه القوة فى رسم الشخصيات، هذا الصدام العالى الصوت بين قوتين متساويتين وان اختلفتا فى المركز الاجتماعى والفكرى، هذا الايقاع السريع للحوار الذى يسمح «بلعبة الشيش» المعروفة فى مسرحيات الافكار، كانت كلها شيئاً جديداً على المسرح الفكاهى فى مصر^(١) بالإضافة - طبعاً، وقبل كل ما تقدم - إلى شخصية فكرية ذاتها: المرأة النمرة ذات القوة غير العادية، فهى كما يلاحظ أنور فى الحوار، شىء جديد على مجموعة النساء المصريات فى المسرح الفكاهى.

على أن الكوميديا الشعبية - مع ذلك - لا تريد أن تفارق هذا الموقف الأوربى الواضح، نجدها هنا ممثلة فى فاصل الردح الذى يقوم بين أنور وفكرية تسميه: أنور عجة. أنور بطارخ، أنور بعجر، ويسميتها أم زعيزع وينت طرزان، مفترسة ... الخ.

والى جوار هذا نجد فى المسرحية شخصية الخادم «اللهرية» التى تجمع بين الذكاء والجرأة والاندفاع والرد الحاضر، والتى لا يمنعها شىء أو شخص عن إبداء رأيها الصريح فيما حولها ومن حولها، وهى شخصية تتكرر فى مسرح الريحانى، وقد أصبحت فيما بعد^(٢) شخصية تقليدية فى الأعمال الكوميديّة كلها ما بين مسرح وسينما.

وهى فى مسرحية «الدلوعة» اسمها زبيبة، والصفة التى تميزها عن بقية الخادومات هى ترديدتها الدائم للأمثال الشعبية واحداً وراء الآخر، تقول زبيبة وهى تحاول اقتناع ضيفى مخدومها المستديمين بأن ينتظروا حتى يعود صاحب البيت أنور عزمى، وذلك قبل أن تهيب. مائدة العشاء:

- يا اخواتى على مهلكم، زمانه جاي، الغايب حجته معاه، واللى ما تصبحة وتماسيه ما تعرف ايش جرى فيه، واللى تحبه م القلب ما تمسكلوش على ذنب واللقمة لا تحلى ولا تطيب الا فى وجود الحبيب.

هذه الشخصية الدينامية، بالإضافة إلى شخصيات الموظفين الذين يعمل أنور عزمى معهم أو تحت رئاستهم ومشاهد الديوان عامة وما يجرى فيه والنقد الذى يوجه له، هى إضافة الكاتبين على الهيكل الفرنسى للمسرحية، وهو هيكل يبدو واضحاً رغم التخصيص، فإن أنور عزمى الموظف الصغير ذا الثمانية عشر جنيهاً شهرياً، يسكن فيللاً من طابقين فى الريف المتاخم للقاهرة ويقتنى كلباً فى الجنينة، وأسماءاً للزينة فى الصالون، وله أوزة اسمها كاترينة، ويتحدث عن طقم السرفيس فى غرفة الطعام، ويلبس الروب دى شامبر ويستضيف اثنين من نجوم السينما، هما الممثلة كناريا، والمخرج العظيم سفرجل ما يزيد عن أربعين يوماً، وحين

(١) باستثناء مسرحية المرأة الجديدة لتوثيق الحكيم التى عرضت عام ١٩٢٣، وان لم تترك أثراً ذا بال على الكوميديا.

(٢) بينما لم تعرض زميلتها الأرقى منها: رصاص فى القلب» الا عام ١٩٦٥. (٢) لها «ماقات» مع ذلك - فى مسرحيات محمد تيمور والكمسار.

يفرق اطار سيارة فكرية، يقنع سائق السيارة سيد، الخادم زبيبة بأن تستقل معه قطار الثانية صباحا الى القاهرة على أن يعودا فى السادسة من الصباح ذاته لتستأنف زبيبة خدمتها.

وكانت الخادم قد وقعت فى غرام مفاجىء بالسائق.

كل هذا يظهر من خلاله الهيكل الفرنسى للمسرحية. وقد أصبح مألوفا فى مسرحيات الريحاني أن يبدو هذا الهيكل من وراء الكسوة المصرية التى جهد نجيب الريحاني وبديع خيرى فى اضافتها عليه. فى مسرحية «لو كنت حليوة» عام ١٩٣٦ نجد موقفا رئيسيا آخر مجتلبا من المسرح الفرنسى. وفيه يبدو طالب الطب الفاشل فريد واقعا فى ورطة كبيرة، فقد أنجب ابنا غير شرعى من ممثلة طويلة اللسان، جاءت تهدده بأن يثبت أبوته للولد وإلا فإنها ستفضحه.

ويتطور الموقف من بعد لتدخل فيه عدة أخرى، فإن سوسن، أخت فريد، تحت مهندسا شابا يعمل فى خدمة أبيها، عبد الحفيظ بك، ولا يجرؤ على أن يتقدم لمخطبتها لضآلة مركزه الاجتماعى، فتقرر البنت وحبيبها وأخوها أن يتهموا الكاتب شحاته بأنه أغرى سوسن، وتزوجها فى السر، حيث أنجبت منه ولدا، وذلك حتى يرضى الأب بأن يزوج البنت من حبيبها المهندس، درءا للفضيحة، وعوضا عن أن ينزل إلى مستوى تزويج ابنته من كاتب حقير.

هذا الموقف الذى سبق أن وجدنا نظيراً له فى مسرحية «العصفور فى القفص» لمحمد تيمور (يبدو واضحا أن المسرحيتين قد نهلتا من نبع واحد هو المسرح الفرنسى) يتخذ منه المؤلفان بديع ونجيب هيكلا عظيما للمسرحية ويكسوانه باللحم المصرى، فيدخلان شخصية ليلى، البنت المصرية التى فاتها قطار الزواج، والتى تتشوق إلى الزوج، وتبحث عنه بكل وسيلة مضحكة، كما يدخلان بعض الشخصيات التقليدية التى سبق الإشارة إليها من أمثال المتفطرة الغبية يلدز هانم التى يتعاون كاتبها القبطى غبريال مع شحاته، ومخدومه عبد الحفيظ بك فى سرقة مستحقاتها من الوقف.

ومع هذه الشخصيات المنتزعة من البيئة المصرية، ومن تراث الكوميديا الشعبية، يدخل النقد الاجتماعى وهو يتركز هنا فى نقد نظام الاوقاف، وكشف السرقات التى يرتكبها نظام الوقف ومن يلوذ بهم من تابعين. كما أن النقد يتطرق أيضاً إلى ظاهرة التفاخر الاجتماعى بين الأغنياء، وتتخذها المسرحية مادة ممتازة للفكاهة، على نحو ما يحدث فى الفصل الأول من المسرحية، حين يرسل عبد الحفيظ بك كاتبه شحاته لدار الكتب، ليستخرج شجرة الأسرة، ويرد بها على اتهامات يلدز هانم له بأنه من أصل متواضع، كما يرد بها على غمزات ليلى، أخت زوجته، العانس التى سبقت الإشارة إليها، وهى تتخذ منه موقفاً معاديا.

عبد الحفيظ: شحاته افندى ناسخ بيده صورة من الكتبخانة عن ترايخ العائلة منشور فى كتاب اسمه ... اسمه ايه يا شحاته افندى؟

شحاته: الجبرتى يا سعادة البيه.
عبد الحفيظ: أهو الجبرتى ده لا أعرفه ولا يعرفنى. مفيش مصلحة. قول. لقيت ايه؟

شحاته: ما تخليها لبعدين يا سعادة البيه.
عبد الحفيظ: (بشخط) يا أقول لك قول ...
شحاته: حاضر يا أفندم ... ما هو التاريخ يعنى شوية ...
عبد الحفيظ: ديهدى!
شحاته: فى سنة ١٢٨٠ هجرية كان لسعادتك حد اسمه فلفل فتح الباب أبو الديوك.
عبد الحفيظ: مضبوط، كان غاوى المضاربة بالديوك وظلعت عليه الشهرة دى.
ليلى: جدك كان اسمه فلفل؟
عبد الحفيظ: كانوا بيدلعوه يا ستى، أبوه ما خلفش غيره، هيه؟
شحاته: فى يوم جمعة كان أول رمضان، حضر الوالى فى ميدان الرصدخانة وبعث فى الحال يستدعى جد سعادتك، الله يرحمه فلفل فتح الباب أبو الديوك.
عبد الحفيظ: كويس، الوالى يمت ينده لجدى، قول يا شحاته أفندى.
شحاته: فحضر جدك الله يرحمه، وقدامه صفين من العساكر، ووراه جموع من الشعب بتهلل.

عبد الحفيظ: تيجى تسمع يلدز هانم المجرمة، قول يا شحاته قول.
شحاته: أنا من رأى نكلها ببعدين بقى يا سعادة البيه.
عبد الحفيظ: ما تترفضنيش ... قول.
شحاته: فوقف المحروم جدك قدام الوالى ... قام الوالى من على كرسيه.
عبد الحفيظ: وسلم عليه؟
شحاته: لا يا سعادة البيه، وتف فى وشه.
عبد الحفيظ: الوالى تف فى وش جدى أنا؟
شحاته: أيوه يا أفندم، وأمر بجلده ١٣٠ جلدة، لانه سرق كل الديوك اللى كانوا فى تقنيصة الوالى.

عبد الحفيظ: ديوك؟ ايه الكلام الفارغ ده؟ الجبرتى بيتقول كده؟
شحاته: أيوه يا سعادة البيه. ثم جدك الله يرحمه كان من أرباب السوابق، لانه اتحكم عليه بالسجن خمس مرات.

عبد الحفيظ: جدى أنا اتحبس؟
شحاته: أيوه يا أفندم اتحبس، أنا لما شفت كده فى الحقيقة اتغميت قوى، وبقيت متعشم أن الحبس ده يكون لاسباب سياسية، لاعمال خطيرة، لمجازقات عظيمة، حاجة والسلام تعمل لانسان حيثية، تطول الرقبة، تكبر القيمة، انما مع الأسف كله ديوك، ديوك، ديوك.
ليلى: ديوك؟

شحاته: أيوه يا ست هانم، كان الله يرحمه يسطى على التقنيصة من دول، يسبب

الفراخ ويخطف الديوك وعلشان كده سموه فتح الباب أبو الديوك.

ليلي: وفتح الباب بقى مش باب صلاح الدين، باب التقفية؟

عبد الحفيظ: جتك داهيه فى أخبارك، أنا جدى يكون تاريخه بايخ بالشكل ده؟

يسرق ديوك؟

شحاتة: يا أفندم أنا كمان اتضايقت لما شفت كده، أنا طبعاً من توابيع سعادتك، وكان يهمنى ان اللى باشتغل عنده يبقى له جد معتبر، وإذا كان ولا بد يكون حرامى، حتى حرامى الماظمات، وثائق تاريخية، وثائق سياسية، سرقات عالية شوية، انما ديوك؟

عبد الحفيظ: بقى اسمع هنا.

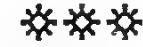
شحاتة: أفندم.

عبد الحفيظ: السيرة دى لو طلعت بره، وخصوصاً ليلدز هانم حاقطم رقبته.

شحاتة: لا يا أفندم، هو أنا مجنون؟ عيب، ومع ذلك ما تضايقتش نفسك، أغلب الناس المطرطين اللى انت شايفهم دول لو بحثنا فى الجبرتى ..

عبد الحفيظ: خلاص!

شحاتة: خلاص يا أفندم ... خلاص.



حتى النهاية ظلت كوميدىا الريحاني أمينة لنشأتها الاولى فى حضن المسرح الشعبى، اليه كانت تلجأ كلما تعثرت الجهود لدفع الكوميدىا المصرية خطوات أخرى فى طريق العمل المسرحى المتقن ومن الكوميدىا الشعبية كان الريحاني وبديع خيرى يتزودان حتى فى مسرحيات النضوج. وفى مسرحية «أوربية» ناضجة التكوين مثل مسرحية «حكاية كل يوم» نجد نبرة معروفة من نغم الكوميدىا المرتجلة، هى نبرة التمثيل الصامت، يلجأ اليه الممثل الشعبى كى يخرج من ورطة تعبيرية وقع فيها. وفى فصل «كامل وأولاده» يقع كامل وصديقه فى ورطة كهله حين يحتاجان إلى بيض فيطلبانه من صاحب فندق فى باريس بلغة الإشارة - فالاثنتان لا يعرفان الفرنسية. يقلد كامل صوت الفرخة ويقلد الافندى صديقة صوت الديك، ويقوم الاثنان فيما بينهما بمحاكاة فكاهية لعملية وضع الفرخة لبيضه، يمثلها طربوش يتدحرج بين فخذى كامل حتى يصل الارض، فيفهم صاحب الفندق المطلوب ويأتى به.

وفى مسرحية «حكاية كل يوم» وحوادثها هى الأخرى تدور فى فندق، يقوم موقف مشابه حين يهل على موظفة الاستقبال شاب أخرس يطلب فرخ ورق، فيعبر عن نفسه بلغة الإشارة: الرفرفة بالجناحين تعبير عن «الفرخ» ومربع كبير يعنى الورق، والمقصود: فرخ ورق، ثم يطلب مظروفات خالية من اسم الفندق، فيصور بالحركة شكل بيضة، ويرمز الى المظروف بحركة القطار، ويكون المطلوب مظروفات «بيضا». وهذا كله ما يفهمه على الفور صلاح (الريحاني) ويقوم بترجمته لموظفة الاستقبال التى تستبد بها الدهشة. وفى مسرحية من أواخر ما كتب الصديقان خيرى، والريحاني، وهى مسرحية «الا خمسة» نجد حشدا كبيرا من

شخصيات المسرح الكوميدى الشعبى، كما نجد موضوعا أثيرا لدى الكوميدىا الشعبية.

أما الموضوع فهو البحث عن كنز مخبوء، تقوم بالبحث عنه شخصية محبوبة يتمثل فيها الشعب نفسه ويود لها من صميم الفؤاد أن تعثر على الكنز فعلا. تلك هى شخصية سليمان الزعفرانى المحامى المفلس، الشريف المتطلع. وأما الشخصيات المنقولة من الكوميدىا الشعبية، فنجد بينها التركية المتفطرسة، واليونانى العبيط^(١)، والتاجر البلدى المتفاخر الساذج، والحادمة «القارحة» والابن العبيط، والام البلدية المفرطة الحنان، والتركى الجلف. كما نجد كمية لا بأس بها من وقود الكوميدىا الشعبية الذى لا غنى عنه قط، وهو الردح.

وعن طريق احكام الربط بين الكوميدىا الشعبية، وكوميدىا الجماهير العريضة المنقولة من فرنسا وعن طريق شىء من النقد الاجتماعى غير الثورى استطاع بديع ولجيب أن يقدم عدداً كبيراً من المسرحيات أمتعت الناس، وأقنعتهم بأن ما يشاهدونه على المسرح هو جزء من حياتهم فعلا.

وبهذا اتصل تيار الخلق الكوميدى ولم ينقطع، وهو التيار الذى قدم نماذج ناضجة منه ابن دانيال، وكافح يعقوب صنوع كفاحاً فكرياً وعضلياً حتى استطاع أن يعيده إلى الحياة فى عصرنا الحديث.



(١) الابن العبيط فى الكوميدىا المرتجلة شخصية معروفة ومستغلة.

خاتمة:

مولد الكوميديا الجديدة

فى عام ١٩٥١ انتهى نعمان عاشور من كتابة أولى مسرحياته «حياتنا كده» وهى التى أسماها فيما بعد «المغاطيس» ووصفها بأنها «كوميدي من أربعة فصول».

كان قد انقضى على وفاة الريحاني حوالى عامين، وكان الكسار قد ترك ميدان الكوميديا - عمليا - قبل ذلك التاريخ بسنوات، وبدا للناس أن الميدان قد أصبح خالياً من المبدعين، وأن سنوات طويلة لابد أن تمر قبل أن يقوم من يستطيع ملء الفراغ الكبير الذى تركه هذان القبطان الكبيران من أقطاب الكوميديا. ولكن تاريخ الأدب المسرحى كان قد قرر شيئاً آخر.

فى عام ١٩٤٢، كانت كلية الآداب من جامعة فؤاد الاول، قد أخرجت إلى الحياة، من بين خريجيه العديدين فى ذلك العام، شاباً خفيف الظل، حلو الدعاية مر النقد، ذكى الفؤاد، تمور فى قلبه وفكره رغبات عارمة للثورة على مجتمع كان يراه متعفنا فى كل مظهر من مظاهره. وكان هذا الشاب يجمع بين الفكر الاشتراكى، والرغبة فى «أداء» هذا الفكر على نحو بصرى، مجسد أمام جمهور، وكان قد جرب حظه من قبل، أيام الدراسة، فى كتابة اسكتشات تمثيلية كان يقرأها بنفسه على زملائه فى الدراسة، فإن لم يجد منهم تطوعاً لسماعه، ألقى عليهم القبض إلقاء وأصر على أن يسمعون أعماله، أقبلوا عليه، أم اعرضوا.

وكان هذا الشاب هو نعمان عاشور.

وكوميديا «المغمطيس» هي نوع جديد من الكوميديا المسرحية التي عرفتها بلادنا، والتي استعرضنا مراحلها المختلفة وألوانها فيما تقدم من صفحات. إن انتماءاتها إلى الكوميديا الشعبية قليلة لدرجة تلفت النظر، وهذه حقيقة سنثبت حالاً مدى ما فيها من كسب وخسارة لفن الكوميديا بوجه عام. وحتى حينما تلتقي كوميديا نعمان عاشور بنماذج وشخصيات من الكوميديا الشعبية، لا تلبث عين الكاتب الفاحصة، وروحه النافذة إلى جهر الأشياء أن تتسرب إلى داخل الوعاء الذي تعرض الكوميديا الشعبية مظهره الخارجي وحسب، فإذا بالشخصية النمطية تتحول عند نعمان عاشور إلى شخصية كاملة الاستدارة، لأنه سرعان ما يكتشف ما يدور داخلها من صراع وانقسام وما يور في أعماقها من رغبات وأحاسيس متعاقبة.

إذ ذاك تتحول شخصيات الكوميديا الشعبية إلى كائنات حية، وتترك جذورها، ولا يعود لها من الأصل إلا المظهر الخارجي. وقد كتب نعمان عاشور «المغمطيس» ليضحك الناس ويغيرهم معاً، أملى عليه هذا الهدف المزدوج ثورته الاجتماعية وفكره الاشتراكي، وساعده حبه للناس ورغبته الطبيعية في مخالطتهم - بل فلنقل انتماؤه الطبيعي لهم، وأحاساسه غير المغلوط بأنهم أهلهم وناسه فعلاً - على أن ينتزع موضوعه من حياة الناس الفعلية لهذا - مرة أخرى - تحركت تماثيل الكوميديا الشعبية - تحت بصر نعمان عاشور، وضافت القوالب بما احتوت فتفجر منها الإهاب، وأصبحت إزاء كوميديا جديدة ولدت بين ظهرائنا، وأصبحت تعرف فيما بعد «بالكوميديا الانتقادية» - المصرية حقاً، مولداً، وفكراً، وعاطفة، وروحاً.

تعرض مسرحية «المغمطيس» لمصائر أفراد أسرة مصرية من الطبقة الوسطى الصغيرة تعيش في القاهرة في أواخر الأربعينات، رأس الأسرة سيدة في الخمسينات مات زوجها، وكافحت الكفاح المر القلبي الذي يخوضه أفراد طبقتها في مواقف مماثلة من أجل تربية ولد لها وبنت مات عنهما الزوج. أما الولد فقد واصل دراسته حتى سافر إلى فرنسا لدراسة علم التحليل النفسي، وعاد بعد سنوات ليواجه وضعاً قلقاً مزعزعاً، فهو ضائع بين حضارة متقدمة قطف ثمارها سنوات متصلة، وبين تقاليد وعادات موروثه عرفها منذ بدء حياته. وهو مضطر إلى العيش في حي شعبي هو درب عجور حيث الناس ينظرون إليه على أنه نوع من شهورش، ويتوقعون منه الخدمات ذاتها التي يقدمها ذلك الوسيط بين الإنس والجن.

وأخته، البنت الناضجة قمر، تعلمت حتى أصبحت مؤهلة للتدريس في إحدى المدارس الابتدائية، وهي محيرة بين أن تصبح امرأة عاملة، وبين أن تعيش حياة الدعة والكسل والعبودية التي يقدمها لها تاجر موسر تقدم لخطبتها.

حول هذه النواة الاجتماعية التي تصور مصر في مرحلة انتقال، وتقدم شخصيات قلقة، محيرة بين عالم يموت وآخر لم يولد بعد، يدير نعمان عاشور أحداث مسرحيته ويضيف إليها مزيداً من الشخصيات.

هناك التاجر الغني المستغل، الذي ينتمي بلا تردد إلى مجتمع الثروة، والنصب

والاستغلال: حسين أبو المال، وهو يتقدم «لشراء» البنت قمر، واثقاً من سحر ماله، وقدوته على أن يتخطى عقبة الفارق الكبير في العمر بين العريس والعروس. وهناك عطوة أفندي الكاتب بمحل «أبو المال» الذي يسخط على الظلم، ويحتج على النصب، ولكنه عاجز عن أن يفعل شيئاً، غير تناول المخدرات، وهو الآخر محير بين السخط على المجتمع الرأسمالي، وبين الرغبة المحمومة في أن يقع له نصيب من الغنائم التي يوزعها ذلك المجتمع على أفراد منتقين منه. وهناك الست فرحانة التي تجمع بين مهنة الخاطبة ومهنة الوسيط التجاري، وتشارك الحاج «حسين أبو المال» تجارته القذرة في قوت الشعب، وتوفيق بين الرؤوس في الحلال، لا يهمها أي رأس تجمع على أي رأس! وهناك التاجر الشريف، والأخ الأصغر «المنكسر» للحاج «حسين أبو المال» وهو محمود، الذي التهم أخوه الأكبر نصيبه من الميراث، ووظفه في المحل الذي كان ينبغي أن يكون شريكاً فيه، ولا موظفاً، يقنع براتب صغير يعيش منه.

ولو ألقينا نظرة فاحصة على هذه الشخصيات الرئيسية، لوجدناها في الأساس شخصيات نمطية، بعضها معروف في حقل الكوميديا الشعبية. عطوة أفندي، بما يجمع من مكر وغباء، ونقد لاذع، وقدرة على التهريج وحيلة لا تنفد، تعيينه على الخروج من المأزق، هو في أساسه المهرج الشعبي، أو الأراجوز. والست فرحانة هي الخاطبة التقليدية - في الجوهر - التي عرفتها الكوميديا الشعبية من أيام ابن دانيال وغريب، هو شهورش، الساحر، القادر على أن يأتي بالمعجزات ويغير مصائر البشر. والحاج حسين هو الشرير، أو الأب، أو العجوز، الذي يحاول التحكم بقوته أو ماله، أو مركزه في مصائر الشباب، ويربط إلى هيكله المحطم زوجة شابة متفجرة بالحياة. ومحمود أبو المال هو الشاب الطيب، أو العاشق الذي يطمح إلى أن يجمع شمله بالفتاة التي يهفو إليها قلبه.

ولو قصرنا الحديث على هذه الشخصيات الرئيسية لوجدنا أن أساس المسرحية شعبي فعلاً.

غير أن نعمان عاشور لا يترك هذه الشخصيات التقليدية وشأنها، وإنما هو يتسرب إلى داخلها واحدة واحدة، فيكشف لنا عن شيء طريف حقاً. إن مأساة كل من هذه الشخصيات أنها لا تلعب الدور الذي يهيؤه لها تاريخها السابق وانتماءاتها الطويلة إلى الكوميديا الشعبية.

غريب الفنجرى ليس شهورش، بل هو احتجاج فعلى وفكري على شهورش، وإن كان به جزء ملحوظ من الشعوذة. وعطوة أفندي ليس أراجوزاً، وإنما هو رغبة متصلة في التخلص من الأراجوزية في نفسه، وفي نفوس الآخرين. إنه احتجاج قائم على وجود «الأراجوز» في حياتنا، كل ما هنالك أنه لا قدرة له على التخلص من الأراجوزية في نفسه وفي الغير، ومن ثم تجمع شخصيته بين الأراجوز وبين نقيضه. وحسين أبو المال، ليس التاجر المستغل وحسب، وإنما في أعماقه شيء يحتج على هذه الشخصية، ويطالبه بالعودة إلى أصوله البسيطة، أيام أن كان تاجراً شريفاً مكاناً. وقمر التي تتحرك أحداث حياتها في مجرى تقليدي تعرفه

الكوميديا دى لارتى والكوميديا المرتجلة المصرية حق المعرفة، إذ تجعلها تتزوج - رغمًا عن أعماق أعماقها - من سيد موسر، وتهيؤها بهذا الدور الزوجة الشابة الغزلة، التى تعرفها الكوميديا الشعبية كما تهىء زوجها للدور التقليدى؛ دور الزوج العجوز المخدوع - قمر هذه محتج على هذا الدور احتجاجاً واضحاً، فتتبين أن الغنى هباء، وأن العيش فى فيلا فاخرة يساوى السجن، ولكنها لا تصبح زوجة غزلة، ولا تبحث عن الصحاب، وإنما تجد العزاء فى الكتب والموسيقى العالمية.

شخصية واحدة فقط من هذه الشخصيات التقليدية الأساس هى شخصية الأخ المنكسر محمود، تظل على حالها، فلا تحتج وإن كان مصيرها لا يظل تقليدياً، فإن محمود لا يحصل على الفتاة التى يحبها كما تقضى بهذا تقاليد الأدب الشعبى عامة.

أما شخصية الخاطبة فرحانة، فإن نعمان يضاف عليها حيوية كبرى، ويمنحها دوراً كبيراً فى المسرحية تتحول معه من مجرد وسيطة زواج وتاجرة، إلى محرقة لأحداث المسرحية وعامل هام فى حل عقدتها. وبهذا تستدير الشخصية إلى حد واضح، ونسى - فى غمرة الأحداث - أنها فى أساسها هى الشخصية النمطية المعروفة فى الكوميديا الشعبية.

هذه هى المسرحية التى أذنتنا بمولد الكوميديا الجديدة، وكانت بشيراً بسلسلة من مسرحيات مماثلة قدمها أنصار الكوميديا الانتقادية القائمة على الفكر الاشتراكى.

وكما رأينا، أدارت هذه الكوميديا الجديدة ظهرها - تقريباً - للكوميديا الشعبية القائمة على تقاليد الكوميديا دى لارتى الايطالية وأصول الفصل المضحك المصرى. والتى تعتمد فى جزء هام منها على فن الممثل - المهرج، القادر على الابتكار الفورى، واعتمدت بصفة أساسية على قدرة المؤلف وفكره ونظرتة الاجتماعية.

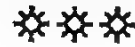
وقد كان من أثر هذا أن زاد العمق فى الكوميديا الجديدة - العمق الفكرى والفنى معا، فالفكر واضح فى مسرحية «المغامطيس» والرسالة الاجتماعية لا تخطؤها عين، بل هى فاقعة فى بعض المواضع. والفن المسرحى - وخاصة فن رسم الشخصيات - وإدارة الحوار الذكى لمشاكل الواقع، متقدم أيضاً عن نظيره فى الكوميديا الشعبية. وهذان مكسبان لا شك فيهما، أسهما فى رفع المسرحيات التى قدمتها هذه الكوميديا الجديدة الى مستوى الادب المسرحى، إلى جانب كونها أعمالاً مسرحية قابلة للتمثيل.

غير أن ما كسبته الكوميديا الجديدة من عمق، قد خسرتة فى الانتشار، فإن هذه الكوميديا قد بالغت فى النأى عما ألفه الناس من شخصيات وحوادث وموضوعات، واعتمدت فى نجاحها على قوة الفن والفكر فقط، دون الاستناد الى تراث الاجيال. لم تفعل هذا عامدة، وإنما لأن كتاب الكوميديا الجديدة، رغم عطفهم البالغ على القضايا الاجتماعية، بما فيها قضايا الشعب عامة، انما هم فى جوهرهم يمثلون الطبقة الوسطى الصغيرة، واهتماماتهم، وموضوعاتهم، ومواقفهم الفكرية، وتدريبهم الفنى كله تابع من وجهة نظر الطبقة الوسطى الصغيرة.

وقد نتج عن هذا أن أصبحت الكوميديا الجديدة تعبيراً عن مثقفى الطبقة الوسطى الصغيرة، مما يدفعنى الى تسميتها كوميديا المثقفين. وقد كان لهذه الكوميديا دوى كبير يوم مولدها ولأيام طويلة بعد هذا المولد.

ولكن هذا الدوى لم يؤثر كثيراً على الكوميديا الشعبية، وظلت هذه قوية، قادرة على جذب أعداد كبيرة من المتفرجين، أكبر بكثير مما جذبت كوميديا المثقفين.

إن الأزمة التى تجد كوميديا المثقفين فيها نفسها الآن، راجعة فى أساسها الى ضعف صلتها بكوميديا الشعب، ولا أمل أمام كوميديا المثقفين فى مزيد من الحياة والانتشار، إلا إذا تعلمت من الكوميديا الشعبية كيف تضحك المتفرج حتى تتحرك أجهزته المادية جميعاً الى جوار ما أنجزته كوميديا المثقفين من تحريك وتنشيط لاجهزة الفكر عند عملائها المحدودى العدد.



مسرح الدم والدموع

دراسة

فى الميلودراما المصرية
والعالمية

مسرح الدم والدموع

دراسة في الميلودراما المصرية والعالمية

<٣٦٣>	تقديم: معركة قديمة
<٣٧١>	الفصل الأول * التراث
<٣٩٣>	الفصل الثانى * اسماعيل عاصم وأول ميلودراما مصرية
<٤٠٥>	الفصل الثالث * فرح أنطون بين الطبيعة والميلودراما
<٤١٥>	الفصل الرابع * عباس علام مطالب بعرش الميلودراما
<٤٢٧>	الفصل الخامس * «الهافية» وأزمة الاقطاع المصرى
<٤٣٧>	الفصل السادس * «الذبايح» ميلودراما ناضجة
<٤٤٩>	الفصل السابع * «أولاد الفقراء» وفقير غير عميق
<٤٥٩>	الفصل الثامن * «شقة للإيجار» والثورة الشاملة
<٤٦٩>	الفصل التاسع * «الدخان» والثورة المستحيلة
<٤٧٩>	خاتمة * ميلودراما بلا مخدرات

تقديم

معركة قديمة

فى أواخر عام ١٩٢٦، قامت معركة فنية قصيرة - ولكنها طريفة - بين الدكتور سعيد عبده وبين الأستاذ محمود كامل المحامى.

شهدت هذه المعركة إعداد مجلة الكشكول عن أيام ١٧، ٢٤، ٣١ ديسمبر من العام المذكور، وبدأها بالطبع «الناقد» الدكتور سعيد عبده، وهو إذ ذاك شاب فى عتفوان قدرته الفكرية والبلاغية، يذهب إلى هدفه مختالاً وعدته؛ لسان لاذع، وعقل لا يطرف، وروح واثقة بعدالة ما تطلب. وكانت مناسبة المعركة مسرحية كتبها الأستاذ محمود كامل بعنوان «الوحوش»، وقدمتها فرقة رمسيس فى العام ذاته، وقام فيها يوسف وهبى بدور بارز. لم تعجب المسرحية سعيد عبده، فأعمل فيها لسانه اللاذع، وجعل من نقدها مناسبة هاجم فيها فن الميلودراما بوجه عام، وهو الفن الذى كان يكتسح خشبة المسرح المصرى فى تلك الأيام، إثر نجاح مسرحيتى انطون يزبك: «عاصفة فى بيت»، و«الذبايح».

وكان سعيد عبده قد أعمل قلمه الحاد فى جسم الميلودراما فى مناسبة سابقة على هذه وفى مجلة الكشكول أيضاً، (١٥ أكتوبر ١٩٢٦)، وذلك حين ذهب يشاهد مسرحية «الصحراء»، من تأليف يوسف وهبى. يومها قال سعيد عبده وهو يخطط الجدل بالفكاهة «غاب جحا عن أهله أعواماً، ثم عاد وقد برح به الشوق إليهم. فسأل أول من طالعه على مدرجة الطريق. قال: أهم جميعاً بخير؟ قال: اللهم إلا كلبك الأمين. قال: ما خطبك؟ قال: أصابه سعر، فعرض أخاك، فقتلوه قال: وما فعل الله يا أخى؟ قال: هلك، فماتت أمك حزناً عليه. قال: وارجمته لوالدى المسكين. قال: هون على نفسك، فأبوك قد أراحه الله من زمن، فقد قتله الحزن

على أخيه الذى ذبحه للصوص. ولولا أن جحا المسكين أدرك غراب البين بضربة صرخته لوف له مصارع أهله أجمعين»^١

ثم يمضى سعيد عبده، مواصلاً نقد الميلودراما، ومعرضاً بما فيها من تراكم الفواجع وحوادث القتل، فيقول: منذ عامين تقريباً، تقدم الأستاذ أنطون يزيك إلى عالم التمثيل برواية: «عاصفة فى بيت»: سلسلة من الآلام تألبت كلها على رأس رجل واحد، هيات له القبر بعد أن سلبته الشرف والحياة. نجحت الرواية فأتبعها بالذرائع، ويومئذ بكى وأبكى واتخذ من صدور أسرة بأسرها غرضاً وسدد إليه ذخيرة جيش كامل من السيوف والبارود، فلم يدح منها فمماً يقول: كان أبى، ولا عينا تسقى قبر فقيدتها بالدموع».

ثم ينتقل الناقد من هذا التعريض بفن لا يستسيغه ويود لو تخلص المسرح المصرى الناشئ منه إلى عرض شئ من الأسباب التى تساق تبريراً لقيام الميلودراما، ولجأها على خشبات المسارح: اعتدنا نحن له يومئذ من هذه القسوة بأن عواطف الشعب نائمة، لا توقظها إلا عواصف الآلم، ومنظر الدماء فى المذابح، وقرع الطبول المحزنة على آذان النيام. قلنا رواية فجائع بين ألف رواية تمثل الحياة بما فيها من دمع وابتسام، فلتكن بينها ملحاً، وما يستغنى عن الملح الطعام. لكن يظهر، وأأسفاه، أن الطعام سيستحيل كله إلى ملح. وهذه السلخانة التى كانت بالأمس فكاهة، ظهرت على المسرح اليوم، ولكن بغير قلم الأستاذ يزيك. ويخيل إلى أن السادة المؤلفين قد غيرهم ما أصاب صاحبهم من نجاح فاستطابوا المرعى، واندفعوا يحصدون منه سنابل الآلم، ثم يطحنونها بين حجارة من ألفاظهم الداوية، ويقدمونها وليمة من دم ودموع لأولئك التعيسين الذين قدر عليهم أن يكونوا أبطالهم على المسرح».

والمصيبة - يمضى الناقد ليقول - أن الأثر الحراق الذى تسعى الميلودراما إلى كسبه وتأكيده، وترمى من ورائه إلى ايقاظ النيام، هذا الأثر لا مفر من يضعف على المدى: «أن بهذا الطبل الداوى تستيقظ العواطف حقاً، ولكن يقظة الاحتضار. ويقتنى أن الجمهور المسكين، يوم شهد «الذبايح»، سقطت من عينه «عاصفة فى بيت». وأن هذا الجمهور قد يشهد اليوم «الذبايح» بعد «الصحراء»، فيعجب لها كيف أبكتها بالأمس».

فالميلودراما، إذن، فى رأى الدكتور سعيد عبده، فن ردى، لا يمثل واقع الحياة بما فيها من دموع وابتسام. وهو إلى هذا فن ذو أثر مؤقت، لأن مؤلفيه مضطرون إلى المزايدة على أنفسهم، وعلى بعضهم البعض، فى سبيل الحصول على أثر أقوى وأقوى، ولا مفر لهذا الأثر من أن يصبح أضعف وأضعف، ومن ثم تموت الميلودراما، وتموت معها الآمال المعلقة على نشأة مسرح قومى فى مصر.

وسعيد عبده مستعد - مع ذلك - إلى أن يتحمل نسبة ما من هذه الميلودرامات - واحد إلى ألف كما يقول - شريطة أن تكون فى جودة «الذبايح»، التى يعترف - ضمناً - بأنها ميلودراما جيدة.

فى هذا الجو عرضت مسرحية محمود كامل «الوحوش» فاستغزت سعيد عبده إلى مزيد من التهكم والتعريض والفكاهة الشائكة، بعد أن وجد فيها تحقيقاً لما سبق أن سجله من تكالب المؤلفين على الميلودراما، جرياً وراء النجاح الذى أصاب أنطون يزيك.

قال سعيد عبده فى نقد المسرحية، بعد أن ضغط حجمها - عامداً - إلى حد السخف: «أبطال هذه الرواية سبعة. يموت أحدهم «إلهى». ويموت الثانى خنقاً، والرابع يقتضى عليه بالموت فى المستشفى والخامس يموت منتحراً، والسادس امرأة هى أم أمين أفندى وهذه تموت بمرض القلب، وهناك رجل كان عشيقها، وهذا الرجل مريض بالزهرى، والطبيب الذى يعالجه لوجه الشيطان قد مات مختنقاً، وعندنا فى الطب أن الزهرى المزمن مع عدم العلاج يساوى الموت المؤكد مضافاً إليه التشويه والآلام».

ثم يعرض الناقد لتكنيك المسرحية فيجد أنه «لا يعدو سلسلة مقالات تلقىها طائفة من الأشخاص تقف على خشبة المسرح، هذا يقول فى أضرار الخمر وذلك فى أضرار الكوكايين وثالث فى شكوى الزمان، ورابع فى «وقال يدح»، وخامس فى سفالة الأطباء، وسادس فى نذالة المحامين، ثم يكون جزءاً هؤلاء العواظ الطبيين من كرم المؤلف أن يسلط عليهم عاملاً من عوامل الدمار يؤزهم ازاً، فليذا المسرح قطعة من سه واثرو، وإذا الستار كفن للخطباء أجمعين.»

ثم يترك سعيد عبده خناق المؤلف ليمسك بخناق يوسف وهبى فيعيب عليه أن يصنع جمهوره بثلاثة مآثم فى موسم واحد، وأن تكون ثلاثتها وليدة أقلام مصرية «إن هذا لكثير، لئن يكن هذا هو الأساس الوحيد لتشبيد المسرح المحلى المزعوم، فليسقط هذا المسرح إلى الأبد، ولنظل كما نحن عيالاً على مسارح الغرب نتقبل منها الصدقات بفرحة وخمول...»



والتقط محمود كامل القفاز فى العدد التالى من الكشكول فى كلمة كتّم فيها غيظه حتى قرب النهاية، دافع فيها عن مسرحيته على أساس أن سعيد عبده تعدد تسخيفها، وقصد إلى المبالغة فى عدد الضحايا فيها، دون استناد لا إلى القانون الذى سوف يبرىء بعضهم، ولا إلى واقع المسرحية ذاتها. ثم انتقل من هذا إلى تبيان الأساس الفنى الذى تقوم عليه المسرحية:

«تنهمنى بأننى حشوت قصتى بالخطب عن الخمر والكوكايين والأطباء.. وماذا أفعل وأنا أنتمى فى ذلك إلى مدرسة مسرحية لها أنصار يعدون بالملايين فى كل أنحاء العالم؟ ألم يأتك خبر المسرح المفيد الذى دعا إليه دوما الصغير، الذى جعل من شرائطه أن يقوم الكاتب واعظاً على المكشوف فوق خشبة المسرح؟ ألم يأتك خبر يوجين بريو^(١)، مؤلفة قصة «المسحور» التى

(١) يوجين بريو، (١٨٥٨ - ١٩٣٢) هو المثبى الرئيسى لفكرة المسرح المفيد. فى فرنسا وفى العالم كله. اشتهر فى أوائل تسعينات القرن الماضى، حين مثل عدد كبير من مسرحياته على خشبة المسرح الحر. وينظر بريو إلى المسرح =

ترجمها مسعود بك ومثلت على مسرح الأوبرا ولم تكن الا خطبة - على حد تعبيرك - عن كيفية الوقاية من الأمراض السرية؟ هل تعلم أن هذا الكاتب من أعمدة المجتمع الفرنسي، وأن قصصه قد ترجمت كلها الى معظم لغات العالم فلاقت نجاحاً وتقديراً أينما حلت، وأن له قصة تعرض الآن على مسرح الأوبرا، هي قصة «الرداء الأحمر»، يصفق لها صفار العمال والعاملات في شيكورييل وسمعان؟ فإذا ذهبنا نشاهد «المسحور» على مسرح الأوبرا، غادر النقاد الصالة بعد الفصل الأول. ماذا نسمى هذا؟ أنا لا أريد أن أسميه جهلاً، ولكنني لو فهمت أن يريد الجمهور والعامّة من الكاتب المسرحي شعبية متطرفة، فأنا لا أفهم أن يسف النقاد إلى مطالبة الكتاب بتلك الشعبية المعيبة.

ثم ينهى محمود كامل دفاعه عن مسرحيته قائلاً: أنا لم أقل في يوم من الأيام انني سأكتسح أمثال برنشتين^(١) وباركر^(٢)، ولن يصل بي الادعاء إلى هذا الحد. كل ما أرجوه أن يفهم النقاد - وكان من الواجب أن يفهموا جيداً - أن برنشتين وباركر إذا جلسا ليكتبا فوراً ماض مسرحي مجيد وتطور تاريخي طويل، عليه يعتمدون ومنه يستمدون الوحي.

أما نحن، فماذا وراءنا، وراءنا الصحراء المترامية الأطراف.



ورد سعيد عبده الرد ذاته الذي يجمع بين الدغابة والوخز وشيء من الأساس الموضوعي لحملته على الميلودراما قال: لتكن يا صديقي تلميذاً لدوما الصغير أو دوما الكبير أو دوما المتوسط. فهذا لا يعنيني ما دامت رائحة روائتك كريهة في أنفي. هذه الأسماء التي تعبدونها وتقدسونها كآلهة أو انصاف آلهة، لم يخلق الله أصحابها من طينة الزير وخلقنا نحن من طينة

= كمثير للخطابة ضد المساري الاجتماعية، وهذا يضعف الكثير من مسرحياته. غير أنه في مسرحيات بذاتها يجمع بين النظرة التعليمية وبين عطف عميق على ضحايا هذه المساوي بين الأفراد، مما يجعل للمسرحيات قيمة فنية وإنسانية واضحة.

ومن هذه المسرحيات. «بنات مسيسو ديبرنت الثلاث»، (١٨٩٨)، وفيها يندد بزواج المصالح و«الروب الأحمر» (١٩٠٠) وفيها كشف لمساوي النظام القضائي، و«البضائع المعيبة»، وفيها يتعرض لأخطار الأمراض التناسلية. (١) هنري برنشتين، (١٨٧٥ - ١٩٥٣) من أنجح كتاب المسرح في فرنسا. وصل ذروة شهرته قبيل الحرب العالمية الأولى. اتقن صناعة المسرحية، ودرت عليه مسرحياته أرباحاً طائلة قدوت بشمانية مليون دولار. ظلت مسرحياته قفل عشر سنوات متصلة في مكان ما أو آخر. وذات مرة قدمت ثمانون من مسرحياته دفعة واحدة في أماكن متفرقة. ومن مسرحياته: «اللس» التي تقدم على الاثارة، (٩٠٦)، و«المرتفع»، (١٩١٧) وفيها يستخدم علم النفس الذي كان موجهة بازغة إذ ذاك.

(٢) لعله يقصد الكاتب الإنجليزي هارلي جرانتفيل باركر، (١٨٧٧ - ١٩٤٦) وكان مخرجاً ومثلاً أيضاً. ومن أهم وقائع حياته، اشتراكه مع المدير المسرحي فيدرين في إدارة مسرح كروت، حيث قدمت في السنوات الأولى لهذا القرن تجارب كثيرة في الاخراج ورسوم المناظر والاشارة. كذلك الأعمال الناجحة الأولى لبرنارد شو، وعدد من أهم مسرحيات شكسبير، إلى جانب أعمال بوربيديس وماترلينك وإيسن وغيرهم. ومن أهم أعمال باركر المسرحية «أوث فويس» و«بيت مدراس» و«فرخة الارصاد» و«توزيع أن ليت».

القليل.. أنا لا أدين لهم بشيء أكثر مما أدين لك... فلا تحاول أذن أن تستغل الموقف على حساب هؤلاء.

ان يكن ألف دوما يخطبون على المسرح، فهناك برنشتين واحد يملأ لك المسرح حياة، يعظك من حيث لا تشعر أنه يعظك، لا يترك زمام الحديث في يد أبطاله أكثر من ثوان معدودة، يرغمك على أن تشهد روايته بشوق، وألا تفارقها سؤماً في نهاية فصلها الأول. فإن لم يكن بد من تقديس أحد، فتعال معي يا صديقي نقدر هذا الرجل، ونقل فيه ونأخذ عنه ما نشاء، أما أن نأخذ عن حسن أفندي فايق مؤلف شم الكوكابين، فمسألة فيها نظر...»^(١)

ولم تنشر الكشكول بعد هذا شيئاً عن هذه المعركة الطريفة والمفيدة معاً، مما يحق لنا معه أن نستنتج أن الأستاذ محمود كامل قد بر بوعده كان قد قطعه على نفسه بالأ يرد على ما يوجه إلى مسرحيته من نقد، خيراً كان أم شراً. وهو الوعد الذي استثنى منه الدكتور سعيد عبده - مؤقتاً - ثقة منه في جدية الناقد وحسن مقصده.

وننظر الآن نظرة سريعة في هذا كله. يلحظ القارئ انني أثبتت ملخصاً وافية لهذه المعركة. فعلت هذا لأطلع أبناء الجيل الحاضر على مبلغ الجدية والاخلاص والمصارحة التي كانت تتسم بها أمور المسرح - أحياناً - من حوالي ربع قرن. كما أردت أيضاً أن أكشف عن جذور المشكلة التي تطرحها الدراسة الحالية. فهي مشكلة لا تقوم في فراغ، كما قد يظن البعض لأول وهلة، بل أن لها جذوراً عميقة في أرض مسرحنا. كما انها لا تزال مطروحة علينا، برغم أن أبعادها وأوجهها الحقيقية غير ظاهرة الا للمدقق، ذلك أن صيحة الدكتور سعيد عبده ضد الميلودراما ما فتئت تتردد بيننا. وهي صيحة لها ما يبررها إذا ما وجهت ضد الميلودرامات السيئة. ومن هذه توجد آلاف مؤلفة، لا في مصر وحدها ولكن في كل بلد ظهرت فيه الميلودراما المسرحية والروائية، على امتداد القرن التاسع عشر - عصر ازدهار الميلودراما.

بل أن صيحات ضد الميلودراما كانت تقوم في عهدها الذهبي، أيام بيكسيريكور^(٢) في فرنسا. فقد ظهرت في أوائل عهد ملك الميلودراما هذا قطعة مسرحية من نوع الفودفيل بعنوان «لتسقط الشياطين، لتسقط الوحوش، ليسقط السم، لتسقط السجون، لتسقط الخنازير»! ولعل هذه كانت أول مرة تستخدم فيها الجمل الطويلة عناوين للمسرحيات، مما يسلب عناوين قرننا العشرين ميزتي الجدة والمعاصرة معاً!

غير أن هذه الصيحات وأمثالها لا تغير من الأمر الواقع شيئاً وهو أن هناك ميلودرامات

(١) كان الاستاذ حسن فائق، الممثل الكوميدي المعروف، قد ألف مونولوجاً عن اضرار الكوكابين في عشرينات القرن. والدكتور سعيد عبده يتهم الاستاذ محمود كامل بأن مسرحيته لا تعلق كثيراً عن كلمات المونولوج التي تقول:

شم الكوكابين خلاصى مسكين
راسى يئسزن وقلسى حزين

(٢) اترأ عن بيكسيريكور في الفصل الأول من هذا الكتاب.

جيدة إلى جوار الميلودرامات السيئة وأن الميلودرامات ليست انحطاطاً للفن المسرحي، وإنما هي فن درامي قائم بذاته، له محاسنه وله أيضاً مساؤه.

وقد ارتبط هذا الفن منذ نشأته بقضايا المجتمع، وبقضايا الشعوب بوجه خاص على نحو ما تظهره الدراسة التالية. وهذا يعنى أن الميلودراما لها أساس تاريخي وتراثي راسخ، وليست مجرد مرحلة في حياة الدراما - ومرحلة منحلة ينبغي أن نتخلص منها بأسرع ما نستطيع.

كما أنه يعنى أن ما يساق أحياناً من تفسير لقيام الميلودراما على أساس نفسى وحسب - كما يفعل ناقد الكشكول في عدد ١٩ نوفمبر ١٩٢٦^(١)، وكما يفعل الدكتور محمد مندور^(٢) هو أبعد ما يكون عن تبيان حقيقة الميلودراما، وتفسير ما لقيته وما لا تزال تلقاه حتى الآن من تأييد شعبي عارم.

إن ما يقرره الأستاذ محمود كامل في مقال له نشرته جريدة السياسة^(٣) من أن الميلودراما هي القصة المثلى في نظر العامة، في مصر وفي كل بلد آخر تتفاوت فيه مدارك الناس هو قول أقرب إلى الحقيقة وأجدى مراحل من مجرد الاقتصار على سب الميلودراما، ومحاولة منعها من التداول. كما أن ما يظن إليه الأستاذ محمود كامل في مقال السياسة وفي رده على الدكتور سعيد عبده من أن ارتباط فن الميلودراما بالأهداف الرئيسية للمجتمع أمر طبيعي وواجب بوصف أن الميلودراما وسيلة فنية مجدية للوصول إلى الجمهور هو قول عدل ينبغي أن نحمده لقائله، وأن ندخله في الاعتبار دائماً.

ويلفت النظر - في هذا الصدد - أن الدكتور محمد مندور يسجل استخدام المسرح المصرى للميلودراما في النقد الاجتماعى - بدلا من الكوميديا - ثم لا يجد تفسيراً لهذه الظاهرة المباشرة سوى أن الناس في مصر كانوا حزانى، مثقلين بالهمم، فوجدوا في الميلودراما تنفيساً عن أحزانهم. كما يسجل الدكتور مندور ازدهار فن المسرح الهازل في الفترة ذاتها - عشرينات القرن - ثم لا يجمع بين هذه الظاهرة وبين الظاهرة السابقة في نتيجة منطقية واحدة هي: إن الميلودراما والفارس كلاهما وجهان لشيء واحد هو المسرح الشعبى وإن هذا المسرح قام وسيقوم دائماً، بصرف النظر عن أحزان الناس أو أفراحهم، وإن كان من الطبيعى أن يتأثر ويتشكل بالمراحل الاجتماعية التي يمر بها الناس.

(١) قال ناقد الكشكول المسرحى - وأغلب الظن أنه سعيد عبده دون توقيع - «للجمهور ولع شديد بمظاهر العنف، وكل شيء غريب. ولعل هذا الولوج يستمد حياته كلها من تلك الماطفة الساذجة التي تستبد بهذه القلوب المغلقة، والتي هي تركة الجماهير من حياة أجدادنا الأول، يوم كانوا يعيشون في غاب لا يرون فيه إلا حدقتي سيع، أر أفنى تبحث عن فرسة، أو تقساحا يريد الطعام. هي نشوة أذن، تأخذهم اليوم كلما رأوا أشياء هذه الروائع ممثلة في عواطف الناس. وألا فلماذا يعجبون بمثل رواية «أعذب نوتردام» وليس فيها إلا سلسلة من مظاهر العنف القريب وعشرات الحوادث التي لا يمكن أن تتفق مجتمعة في الحياة؟».

(٢) في كتابه، «المسرح النثرى»، منشورات معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، ١٩٥٩.

(٣) انظر كتاب: «المسرح النثرى»، ص ٦٦.

ومن واجبتنا بعد هذا أن نلتفت إلى حقيقة واقعية، وهي أن الميلودراما - عوضاً عن أن تكون ماتت - قد وجدت لها في السينما مجالاً أوسع وأكثر تأثيراً بما لا يقاس. وقد لاحظ بروفيسور الاردائس نيكول منذ الثلاثينات - في كتابه: «تاريخ الدراما الانجليزية - ج ٤ -» أن الجماهير اليوم تزحم قاعات العرض السينمائي لتشاهد أفلاماً تشبه تماماً ما كانت تحويه ميلودرامات القرن التاسع عشر من قصص وحبيكات.

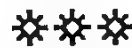
ولا يزال هذا هو الموقف إلى اليوم في كثير من الأفلام المتفاوتة الحظ من الجودة والقيمة الفنية، ابتداءً من أفلام رعاة البقر إلى الأفلام شبه التاريخية التي تنتجها هوليوود عن أثينا أو روما القديمة، إلى أفلام الثورات الكبرى، (الفرنسية والأمريكية مثلاً) إلى قصص إنسانية حديثة كان أبرزها - في الأيام الأخيرة - «قصة حب» التي نجحت نجاحاً مدوياً ودرت أكثر من خمسين مليوناً من الدولارات. وإلى جوار هذا فإن الميلودراما قد وجدت في صحف الاثارة الواسعة الانتشار، وفي الروايات البوليسية متنفساً آخر، لا يقل اتساعاً وشمولاً.

واقع الأمر أن الميلودراما مازالت قائمة بيننا، وأنها سوف تبقى معنا إلى وقت طويل. وواضح أن قضيتها أبعد من أن تكون قد حسمت.

فمن جهة، لا تزال النظرة التي ألقاها الدكتور سعيد عبده على الميلودراما منذ ست وأربعين سنة هي النظرة السائدة بدليل ما ينشر بين الحين والحين من اتهام للسينما المصرية بأن الميلودراما تسيطر على الغالبية الكبرى من أفلامها. والاتهام يسجل الظاهرة وحسب، ولا يحاول أن يتبين فيها وجهاً مشرقاً تستطيع السينما المصرية أن تتبناه لتصبح شعبية حقاً. ومن جهة أخرى، لا تزال حاجتنا إلى المسرح المفيد الذي دعا إليه محمود كامل، قائمة لم تجد من يكفيها، بشرط أن يقدم هذا المسرح الفائدة والفن المسرحي معاً وفي الإطار الواسع الذي تتيحه الميلودراما الشعبية، وبمحضر من جماهيرها الكثيرة المتحمسة.

وهذه حال لا يحسن السكوت عليها، إذا كنا نريد للمسرح شعبية وانتشاراً حقيقيين. وعوضاً عن السكوت، ينبغي على دارسى المسرح أن يعملوا النظر في قضية الميلودراما بروح الحياد، ويستغنوا عن الرفض المسبق الذي ينظرون به إليها. ذلك أن الميلودراما لها إمكانات كثيرة خيرة لو أحسن استخدامها.

وفي سبيل البحث عن هذه الامكانيات، أقدمت على هذه الدراسة، محاولاً بها القاء بعض الضوء على المشكلة، مستكملاً - في الوقت ذاته - بحثي في المسرح الشعبى، الذي بدأته من سنوات بالنظر في الكوميديا الشعبية.



الفصل الأول

التراث

وافق سقوط الباستيل عام ١٧٨٩ حدثاً مسرحياً هاماً فحوالى ذلك التاريخ، استطاع الفنانون أن يبنوا القصور المسرحية من كتل خشبية ترص بعضها فوق بعض كمكعبات الأطفال، حتى إذا جاء وقت الهجوم عليها، وأشعلت فيها «النيران» أدار النجارون مقابض خاصة متصلة بالصف الأرضي من هذه الكتل، فاذا بالقصور تنهار أمام النظارة، والنيران تضطرم فيها، بين صيحات أصبحت فيما بعد مشهورة، تهتف «الحرب على أصحاب القصور». ومنذ هوى الباستيل في واقع الحياة، وهو يهوى كل ليلة على المسرح، وعلى هذه الصورة.

وهي الصورة كان الممثلون الجوالون^(١) وهم إذ ذاك كما هم الآن، فقراء مشردون يطاردهم القانون ويحظر عليهم التمثيل - يندمون قضية الحرية في عناد، ويدافعون عنها بأكثر مما كان يفعل بعض من بذلوا الدم فعلاً في سبيلها.

(١) نشأ هؤلاء منذ القدم كفتاتين يقدمون تم المحاكاة أو التقليد في الأسواق وأماكن التجمع الأخرى وكانوا أيام اليونان يؤلفون جمعاً من الاكروبات والحواة وما أشبه، هم أقرب إلى المتسولين، يكسبون عيشهم بشق الأنفس، وفي مواجهة مخاطر عديدة. وتطور فن المحاكاة الساذجة هذا عند اللوريين في اليونان القديمة، ومن ثم امتد إلى صقلية وجنوب إيطاليا. وأصبح مسرحاً بدائياً، يقدم على استعادة خشنة، لها ستار يفتح من وسطه، ومن الفتحة يدخل الممثلون ويقدمون فنهم وغلظهم الستارة كنوع من المنظر، بينما ياتى الممثلين وراء الستارة في انتظار أن تأتى أدوارهم. وأثناء العرض، كان واحد من الممثلين يطوف بالرواد ليجمع منهم ما يجود به نفوسهم من عطاء. أما العرض ذاته فكان يقوم على الفكاهة الخشنة، بكل ما كانت تحسبه فكاهة الزمن القديم من ألفاظ وأرشادات تعد = اليوم بديهة وداعرة، ولكنها لم تكن كذلك قط في نظر معاصريها.

وعلى مر الزمن تطور العرض فدخلت فيه نتف من الدبالوج، وخطوط عريضة لقصة بدائية، وإن ظل يعتمد على =

الفجوة، وكان في هذه المرة مدير المسرح، غير أن قلة خبرته وضعف موهبته أنقذت السلطة من حرج المسرحية وأذاها.



فهذه لحظة لامعة في تاريخ الميلودراما، اتصلت فيها اتصالاً عضوياً بآمال الشعوب، وعبرت عن هذه الآمال تعبيراً فعالاً ومؤثراً، وتقدمياً، وجندت في سبيل هذا كله فن الممثل، وروحه وحرته.

وقبل هذه الأحداث بست سنوات سبع، في يناير ١٧٨٢، خرجت للعالم مسرحية «الصوص» من تأليف الكاتب الشاب شيللر، فأحدث ظهورها دويماً شديداً في عالم كان يتهيأ لاستقبال ثورة كبرى يحس بها تخايل بصره وقلاً خياشيمه، وتكاد تخترق جلده ولحمه. وبطل «الصوص» طالب جامعي ركبته الديون اسمه كارل موور، فحين يضيق منه الأمل في أن يتخلص من دانيه، يسخط كارل على الظلم الاجتماعي ويقرر أن يرأس عصاة من اللصوص تؤسس فيما بينها جمهورية تزرى بروما وأسيرطه. ويعلن موور أن «النظام والقانون» لم يلد قط رجلاً عظيماً. إنما الحرية وحدها تلد العملاق.

ويعضى الطالب في مغامرات فظيعة بنسف مكاناً يحوى واحداً من أفراد عصابته بالديناميت لينقذه من الشنق ولا يبالي أن يموت الأبرياء بين مسنين وشباب ونساء في المخاض. ويقتحم سجنًا يقع تحت قلعة خربة لينقذ حبيبته اميليا التي كان أخ شرير له قد اختطفها، فلما تبين هذه ان حبيبها كارل إنما هو قاتل، تطلب اليه أن يقتلها هي ويقتلها كارل بالفعل، لا يتردد. يقتلها، وهو يقول: «ستدور الأرض مرات عديدة حول الشمس قبل أن تشهد عملاً يكافئ عملي هذا.»

وقد فتن الشباب الألمان فتونا بهذه المسرحية، وأقاموا لها مهرجاناً سنوياً تمثل فيه. ولا تزال المسرحية تمثل إلى يومنا هذا. ورأى فيها الحكام الألمان خطراً عظيماً. قال واحد منهم «لو أنني كنت الله. أقف على عتبة خلق العالم، وكان في سابق علمي أن «الصوص» ستكتب يوماً ما، لما خلقت الدنيا.»

ولما قامت الثورة الفرنسية، استقبلت المسرحية استقبالاً هستيرياً في حماسته، وأضيف اسم شيللر إلى قائمة أبطال الجمهورية الأولى. أما في إنجلترا المعادية للثورة فقد حجبت اللصوص عن التمثيل ثمانية عشر عاماً متصلة.

و«الصوص» - لو دققنا النظر - تشبه رواية مشهورة كتبها هوراس ولبول ونشرت عام ١٧٦٤ واسمها «قصر أوترانتو» وبها بدأت موضة أدبية جديدة، اتصل أثرها على الروايات والمسرحيات الشعبية حوالى نصف قرن، وامتد هذا الأثر إلى بلاد كثيرة. وفي «قصر أوترانتو»

ابتكر هؤلاء الفنانون الشجعان حيلة طريفة ليدوروا حول قانون كان يمنعهم من الأداء بالكلمات،^(١) فوزعوا على النظارة لفائف من الورق تحوى الحوار الذى كان مفروضاً أن ينطق به الممثلون. لجأوا إلى التمثيل الصامت، تارة ونوعوا في فنون التمثيل تارة أخرى، فأدخلوا فيها الأداء البهلواني، وأداء السحرة، وغمر الحيرانات، وفنون الركوب. وحين جاء تهم الأرباح تنهادى، لم يقصروا فنههم على الأكشاك تقام في الأسواق، بل بنوا لأنفسهم أماكن ثابتة.

ثم سقط الباستيل، فأثبتت الأحداث التالية أن هذا اللون من التمثيل الممنوع، كان أقدر على خدمة الروح الثورية التي أشعلتها انتفاضة ١٧٨٩ من التمثيل التقليدي القائم على جمال العبارة وأناقيتها. فقد حيت باريس الحدث التاريخي الكبير بمسرحية من أربعة فصول اسمها «سقوط الباستيل، أو انتصار الحرية». وعلى الفور استوردت لندن المسرحية، وهياتها للعرض على مسرح كوفنت جاردن، وانتهت من تجاربها النهائية، غير أن السلطات منعت تقديمها من بعد.

وتم اعداد ثان للمسرحية، استطاع أن ينجو من غضب السلطات لأنه استخدم فن السيرك في الأداء، وكان السيرك إذ ذاك فناً بازغاً، وكان ظهوره في ذلك الوقت بالذات مظهراً آخر من مظاهر الثورة على الإقطاعيين، إذ تحول مدرسو الركوب العاملون في خدمتهم إلى فنانى سيرك، كى يحصلوا من السيد الجديد - الجماهير - على قوتهم اليومي.

ثم قدم نص ثالث من «سقوط الباستيل» في مبنى اسمه «السيرك الملكي» وكان في هذه المرة دراما خالصة - لا محاولة فيها للاختباء خلف فنون أخرى. ونجحت المسرحية نجاحاً مدوياً^(٢) فألقت السلطة القبض على ممثلها الأول «جون بالمر» وحكمت عليه بالسجن بوصفه وغداً ومتشرداً، جرؤ على أن ينطق بالكلمة وحدها في مسرح مخصص للموسيقى والرقص. وتقدم ممثل آخر ليقوم بدور زميله المسجون. ومن جديد تعالت صيحات الإعجاب. ومن جديد امتدت يد السلطة لتقبض على الممثل المذنب، وتدفع به إلى السجن. وبرز فدائى ثالث ليسد

= الشخصيات أساساً، عوضاً عن القصة. وحين أصدرت الكنيسة أمر الحرمان ضد الممثلين في القرن الخامس، ثم أغلقت المسارح كلها في القرن السادس، حمل الممثلون الجوالون شعلة المسرح بفردهم، وظلوا - حتى عصر النهضة - يقدمون عروضهم التمثيلية واليهلوانية ملتصقين النجاة في ضالة شأنهم وقلة انتشارهم.

وحين أشرق نور عصر النهضة، تضاعف عدد الفرق الجوال، وظلوا يحتلون مركزاً هاماً في تاريخ المسرح الأوروبي من يومها حتى قرنتنا هذا. وقد خرج من صفوف هذه الفرق بعض من ألمع شخصيات المسرح العالمى، مثل موليير، والمثلة الايطالية الينورا ديوز.

(١) في فرنسا كانت فرقة الكوميدي فرانسيز تحتكر حق الاداء بالكلمات ومن ثم لجأ الممثلون خارج ذلك المسرح إلى فن تمثيلي لا يقوم على الكلمات، وهو فن «الميم» الذى تطور من بعد على أيدي فنانين خالقين ذوى قامة كبيرة من أمثال دي بيرو في أوائل القرن التاسع عشر، مارسيل مارسو وجان لوى بارو في قرنتنا العشرين.

وفي إنجلترا كان هناك احتكار مماثل في حقل دراما الكلمة، وذلك على خشبتى مسرحى كوفنت جاردن ودرووى لين، وادى هذا إلى قيام فن العرض الصامت.

(٢) تقول المصادر إن الممثلين هتفوا من أعماق قلوبهم بحياة الفرنسيين وإن جميع المتفرجين ردوا الهاتف بحماس بالغ.

عليه الدهر مؤقتاً، فأخفى عنه وعنا أصله النبيل.

وجاء جان جاك روسو، فأعلن أن المصدر الرئيسى للشر فى العالم هو انعدام المساواة، من هذا الانعدام تأتى ثروة الأثرياء، والثروة تلد الترف والكسل، ومن الترف تنبت الغنون، ومن الكسل تنبع العلوم، ولا حل أمامنا سوى أن نعود إلى الطبيعة. إلى الحالة البدائية، إلى وضع المتوحش النبيل.

ووضع مؤلف «إميل» و«هيليويز الجديدة» فى هذين العملين بعضاً من التقاليد الرئيسية لفن الميلودراما: تقسيم الشخصيات إلى خيرة صرف وشريرة صرف، تجسيد الفضيلة فى الفقر والبساطة، وتمثيل الرذيلة فى المركز الاجتماعى المرموق وفى الشقافة، ثم اغراق العقل فى العاطفة، وفيض الدموع، ثم عدم الوعي بما فى هذا كله من سخف كامن.

ويوحى من هذه الآراء، ومن الصداقة التى ربطت بين روسو، وبين المهندس العسكرى السابق بيرناردن بيبير، قام هذا الأخير بوضع رواية مثالية كان لها أثر كبير على فنى الرواية والمسرحية معا هى رواية «بول وفيرجينى».

غير أن روسو قد كان له أثر آخر فى تكنيك الميلودراما فقد مثلت له فرقة «تياتر فرانسيسيه» عام ١٧٧٥ فصلاً مسرحياً قصيراً بعنوان «بيجماليون» ويتألف أساساً من مونولوج يلقيه المثال، وهو يتأمل فى شغف ما إذا كان يجمل به أن يعرى بازميله تمثال جالاتيا، بينما الموسيقى تعبر عن دخيلة نفسه بعد كل مقطع كلامى.

وهكذا ولدت الميلودراما، أى الدراما + الميلوديا.



تقدم روسو خطوة واضحة بقضية الفضيلة، فربطها بقضية اجتماعية بارزة هى قضية انعدام المساواة، ثم جعل الفقراء والبسطاء وحدهم مستودع هذه الفضيلة، وإن لم يمنعه هذا من أن يزعم أن ملكاً محباً لزوجته وبنيه هو أهل لأن يرمز للديمقراطية والحرية بحيث يحق لشعبه - إذ ذاك - أن يتمثلهما فيه.

غير أن كتاباً غيره من أنصار المساواة لم يكونوا يرون هذا الرأى الأخير فقد خلق بومارشيه شخصية الخادم الظريف فيجاور، كى يسخر من انعدام المساواة، ومن السادة أيضاً. وفى «حلاق أشبيليه» و«زواج فيجارو» يبدو الخادم أرقى بكثير من سيده - أرقى منه فى كل شىء، خلا المقام الاجتماعى.

على أن هذا كله لم يكن ليرضى عامة الناس بعد أن قامت الثورة فقد أصر هؤلاء على أن تنحاز الفضيلة انحيازاً كاملاً لهم، ولا تخدم أعداءهم بحال من الأحوال.

هذا شبح رهيب لا يطيق حمل سيفه أقل من مائة رجل، تسقط خوذته من السماء فتقتل عريساً كان يتهباً للزواج من امرأة اسمها أيزابيللا. ويجد أبو العريس الفرصة سانحة، فيقرر أن يطلق زوجته ويتزوج من عروس ابنه. غير أن صورة جده تطلق تهيدة عميقة، وتخرج من إطارها، وتشير إلى الرجل - اسمه مانفرد - بأن يتبعها ثم تغلق الباب فى وجهه. وتدخل أيزابيللا إلى أقبية القصر، فتلتقى برجل اسمه تيودور، كان الوريث الشرعى للقصر، قبل أن يغتصب القصر لنفسه ذلك الوغد المسمى مانفرد. ويفكر تيودور فى أن يتزوج ابنة مانفرد حسماً للنزاع بين الاسرتين، فتسقط من أنف تمثال لأحد أجداده ثلاث نقط من الدم. ثم تموت ابنة مانفرد، ويخلو السبيل لكل من تيودور وايزابيللا ليتزوجا.

وقد خلقت هذه الرواية ولعاً - هو أشبه بالجنون - بالقصور القديمة والأقبية والأشباح، والمغامرات التى تدور فى أماكن أثرية مظلمة. فلما كتب شيللر مسرحية «اللمصوص» تابع الموضة ذاتها، ولما تنفس فيها ما كان دخل رثية الشابتين من بخار الثورة المقبلة وما كان تخلص له من آراء روسو التى ضمنها كتابه «العقد الاجتماعى».

وهنا يأتى دور الكلام عن أثر روسو فى خلق الميلودراما الاجتماعية وتطويرها لاستقبال الآراء والأفكار التى أرهصت للثورة. قبل روسو، زعمت امرأة واسعة النفوذ فى بلاط لويس الرابع عشر - الملك الشمس - لنفسها وللبلط - ومن ثم للعالم المتحضر كله - أن الفضيلة هى قانون السماء الذى لا يتغير والذى يحظى منها بكل رعاية. وألحت هذه السيدة الصارمة - مدام دي مانتينون^(١١) - على أن الفضيلة - بهذا الوصف - لابد أن تنتصر فى كل عمل يظهر فيه ممثلون لها - فى الشعر، والرواية والمسرحية. وخضع العالم المتحضر كله لتعليمات المدام، وأصبح من تقليد الخلق الفنى - والمسرحى ضمناً - أن ينصر الفضيلة بكل وسيلة - بكل وسيلة مصطنعة، مهما بدا فى هذا من غرابة وسخف.

وأصبح مألوفاً أن يندد النبلاء الفاسدون بالظلم الاجتماعى، وأن يعملوا من شأن «المتوحش النبيل» ثم يسمحوا ببيعته فى أسواق النخاسة، وأن يهزأ هوراس وولبول بالألقاب والمراكز، والعروش، ويشيد بالحرية، ثم يصنف «ثباتاً بأسماء المؤلفين من الملوك والنبلاء فى الوقت ذاته».

فقد أصر العصر على أن يتبنى قضية الفضيلة، وأن يرفع شعارها، على أن تكون هذه الفضيلة ذات حسب ونسب - فهى فضيلة النبلاء وحدهم، وإذا ما ظهرت أعراض الفضيلة على إنسان وضيع المركز، ففتش جيداً فى أصوله وأنسابه فستجد انه نسل لرجل رفيع المقام، وإن جار

(١١) فرانسواز دوپينييه (١٦٣٥ - ١٧١٩) الزوجة الثانية للملك لويس الرابع عشر. وكانت مربية لأطفال محظيته. ثم تقرب منها الملك، وحلت محل المحظية فى فؤاده. فأنعم عليها بلقب ماركيزة، وعقد عليها قرانه سرا. بعد وفاة زوجته. وقد رفعت علم النقش والفضيلة فى البلاط، وتبعها البلاطيون والكتاب والفنانون.

بدا هذا واضحا حين أعلنت الجمعية الوطنية في ١٩ يناير ١٧٩١ انها تمنح حق انشاء المسارح لكل مواطن فرنسى. ولم تمض شهور قليلة حتى تكونت فرق مسرحية جديدة، كان من بينها فرقة «تياثر ماريد» التى قدمت مسرحية «للصوص»، بعد أن حولها مواطن اسمه لامارتيلير إلى عرض مسرحى ثائر عنوانه «روبير، رئيس العصاة» وفيه تملو صرخة الحرب على أصحاب القصور، والسلام على أصحاب الأكواخ».

وفى المسرحية، يأتى نبأ بأن الأخ الشرير لكارل موور قد مات مطعوناً، وأن أتباعه لم يتحركوا لإنقاذه، لأن موت الطاغية هو نعمة لرعاياه، ويسأل بعض الممثلين:

- وما فعل رجال حاشيته؟

فيرد آخرون:

- رجال الحاشية دائماً جبناء..

- وأصدقاؤه؟ أصدقاؤه؟

- ليس للأشرار صديق.

وهكذا ربط مارتيلير بين الفضيلة وبين الوضع الاجتماعى فأعداء الثورة لاحق لهم فى صداقة أحد. بلى فهم أشرار منكودون كما أن تابعيهم جبناء.. أما الفضيلة فمن حق الشعب وحده.

وفى مسرحية تالية، قدمتها الفرقة ذاتها بعنوان «المحاكمة الكبرى» كان الأسير المجنى عليه من الارستو قراطين فشار مواطنو ضاحية «سانت أنتوان» من عديمى السراويل على العرض وأجبروا الفرقة على سحب المسرحية، لأن الفضيلة لا يمكن أن يمثلها واحد من النبلاء.

وفى مسرح آخر من المسارح الكبيرة الجديدة اسمه «مسرح مولير»، فى شارع سان مارتان، أعاد شعب الناحية تسمية المسرح، وأطلقوا عليه اسم «سان كيلوت»^(١)، ثم قدمت عليه مسرحية «جرائم الاقطاع» من تأليف مواطن اسمه فيلنوف. وفيها يصب دوق فورساک جام غضبه على ابنته وواحد من أتباعه تزوجته البنت رغم ارادة أبيها. وهنا يثور الفلاحون ويقتحمون القصر، ويحررون العاشقين، ويقتلون الطاغية. وقد مثلت هذه المسرحية فى عدة مسارح، وأثبت الاقبال عليها انها ألحج مسرحيات عهد الإرهاب.

وفى مسرح ثالث، اسمه «لوزايل دى تريوجات» قدمت مسرحية بعنوان «الغاية الخطرة، أو لصوص كالابريا» وفيها يبحث كوليسان عن لصوص خطفوا حبيبته كاميل. وحين يلقاهاهم يجدهم قد دخلوا كهفاً فيه صخرة تدور على محور. ويتبعهم الرجل، فيلقى اللصوص القبض عليه ويقررون اعدامه غير أن الجلاد يقتل رئيسه غرضاً عن قتل كوليسان ويقول للمحبين «لأفضل لى عليكما. قد أدبت واجبى وانتقمت للمجتمع».

(١) أى مسرح: «عديمى السراويل».

وكانت الموسيقى تتخلل الحوار، فأصبحت المسرحية والحال هذه، أول ميلودراما بالمعنى الكامل.



هذا بعض من التراث الثورى للميلودراما، حين خلصتها الثورة الفرنسية مؤقتاً - من قبضة النبلاء، واصرارهم الزائف على الفضيلة، وحبهم لاطلاق الدموع على المسرح، من فرط ما يزعمون من ولع بفضيلتهم هذه الشاحية المجردة.^(١) وهو فى مجموعه يشير بوضوح إلى القدرة الكامنة فى الميلودراما على تبني القضايا الاجتماعية الملتهبة، وإبرازها، والتعبير عنها تعبيراً واضحاً وملتزمًا وسهل الوصول إلى قلوب الناس.

غير أن الميلودراما لم تتخلص طويلاً من وصاية غير الشعبين عليها. فما لبث أن قام كتاب على مستوى كبير من القدرة الفنية، تعهدوا بأن يقدموا للطبقتين الوسطى والعليا ميلودرامات توافق هواهم، ونظراتهم إلى المجتمع الذى يعيشون فيه، بينما تركت الميلودراما الشعبية وشأنها تبحث بوسائلها الخاصة عما يرضى أذواق الجماهير، إن ايجاباً - بتبنى بعض قضايا - أو سلباً - بتخدير عقول الناس بوسائل مختلفة^(٢).

ومن أهم من كتبوا الميلودراما تعبيراً عن الطبقة الوسطى، الكاتب الألمانى أوجيست فريدريش فرديناند فون كوتزيبو (١٧٦١ - ١٨١٩) الذى كتب تسعاً وثمانين مسرحية^(٣)، مثلت فى أكبر دور المسارح العالمية، والذى انتهت حياته نهاية ميلودرامية حققة، حين طعنه حتى الموت، واحد من الطلاب المتحمسين فى مدينة مانهيم، اسمه كارل لودفيج ساند، بعد أن اتهمه رأى العام الحرب بأنه جاسوس وخائن لقضية الحرية، وذلك إثر قبوله تكليفاً من قيصر روسيا بالبحث فى حال الأديب والرأى العام فى المانيا.

وأهم ما أضافه كوتزيبو إلى مفهوم الميلودراما لدى الطبقة الوسطى تجسيده لفكرة الاتزان النفسى لدى أبطاله من النساء. فهؤلاء يرتكبن الخطيئة ويندمن عليها، فيمنحنهن الكاتب الحق فى حياة سعيدة من بعد. يحدث هذا فى مسرحية «عداوة للبشر وندم»، حيث

(١) من أمثال الحب المنافق للفضيلة أن الروانى ساميرل ريتشاردسون، (١٦٨٩ - ١٧٦١) الذى كتب «كلاريسا هارلوا» قد ندم من بعد لأنه صور فى شخص «لوف ليس» رجلاً لاهلاق له يعتدى على عفاف النساء وجعله - مع هذا - خفيف الظل، جذاباً. ولم يسترح ريتشاردسون حتى خلق شخصية تشارلز جرانديسون وسلبه الخفة والجذب الذين خلعهما على سلفه.

(٢) حين أفرغت الطبقة الوسطى الميلودراما من محتواها الثورى انصرفت الجماهير إلى قصص الجرائم الفظيعة التى تنشرها الصحف، وإلى «بطولات» قطاع الطرق القراصنة، وإلى قصص الشخصيات والموضوعات المرعبة من طراز فرانكشتين والهولندى الطائر، بينما وجدت الطبقة الوسطى نفسها مفتونة بشخصيات: المرأة الجميلة القتالة، والموسى الشريفة، والمرأة المتسلطة، سيدة الأقدار، وميلودرامات الحياة الزوجية.. إلى آخره.

(٣) تذكر مصادر أخرى أنه وضع مائتين وثمانى عشرة مسرحية.

يغفر زوج لزوجته خطيئتها إثر ندمها وطلبها التكفير عن زلتها، وذلك بعد أن طال اعتزال الزوج للحياة والناس. وهو تطور في النظر إلى شرف المرأة كان له آثار كبيرة على الدراما البورجوازية منذ أواسط القرن التاسع عشر، وعلى أيدي كتاب من طراز أوجيبه وديماس.

كذلك نحا كوتزيبير منحى عملياً صرفاً في مسرحياته، فهو يلتقط الموضوع الذي يصلح لغرضه الرئيسي، وهو أمتاع المتفرج ودغدغة أعصابه. وفي هذا كله كان الكاتب أستاذاً متفوقاً، علم أجيالاً من الكتاب أصول فن الاثارة. وقد دفع تفوقه التكنيكي هذا فن الميلودراما إلى البحث عن الإثارة في المحل الأول، ولو على حساب الموضوع وإن لم يحل هذا دون أن يعالج الكاتب موضوعات كانت في نظر معاصريه تعتبر جريئة مثل الزوجة التي تخلص لزوجها إبان محنته وهي مدلهة - مع هذا - بحب رجل آخر. ومثل موضوع ابن الزنا، ومثل المرأة ذات الماضي، في المسرحية المشار إليها آنفاً.

على أن ملك الميلودراما البورجوازية دون منازع إنما هو الكاتب الفرنسي جيلبرت دي بيكسييريكور، (١٧٧٣ - ١٨٤٤) والذي أطلق عليه معاصروه لقب «كورني الميلودراما وإمبراطور البولفار». وقد أعلن بيكسييريكور عن هدفه ولخصه في وقت واحد حين قال: «إنما أكتب لمن لا يقرأون». ومن ثم جاء إلحاح الكاتب على وسائل التجسيد، من مناظر وحيل، كان، أحياناً، يبتكر لها آلات تقوم بتنفيذها. وقد أفاد بيكسييريكور من نجاح إحدى مسرحياته: «كولينا أو ابنة الأسرار» فشغل مدير مسرح الامبيجو واتسعت سلطاته، فأصبح يتحكم في رسامي المناظر، وصانعي الملابس، والنجارين والأكليين - وخاصة هؤلاء الآخر - الذين كان الكاتب يعتمد عليهم في تحقيق مبدأ المناظر العملية السهلة الاستخدام. وبهذا أصبح بيكسييريكور مدير الخشبة المسرحية كذلك، في وقت لم يكن فيه هذا العمل معروفاً. وأفاد من كونه مؤلفاً أيضاً، فألح على أن تكون المؤثرات الصوتية في مسرحياته بالغة الأثر واستخدم معلوماته العسكرية^(١) في تدريب الممثلين على أن يبشوا النشاط والرشاقة في مناظر سفك الدماء. كما ألح على عنصر الباليه في مسرحياته وتوسع في استخدام المؤثرات الموسيقية، بحيث أصبح ما كان مجرد «جسر» في نتفة روسو المسماة: «بيجماليون» قوة كبرى تقيم الجمهور أو تقعهده، وأصبحت المسرحيات ميلودرامات بالقول وبالفعل.

وبالإضافة إلى هذا أنشأ بيكسييريكور لميلودراماته عالماً قائماً بذاته. عالماً متعدد الألوان، أسكن فيه الفضيلة المنتصرة دائماً. به جبال وطواحين فوقها جسور، وغابات من الهرطوط وقصور غوطية تحتها سجون. كذلك نوع في موضوعاته، في مسرحية، «فيكتور أو ابن الغاية»، يكتشف فيكتور وهو ابن بالتبني لبارون فاضل له ابنة يود الفتى أن يتزوجها - أنه في الواقع ابن للصل شريف يحصى الفقراء من الأغنياء. ويسأل اللص لماذا يفعل هذا فيقول: «من حبي للإنسانية». وقد اتصل عرض المسرحية عاماً كاملاً.

(١) التحق بيكسييريكور لفترة بجيش الثورة الفرنسية.

وفي مسرحية «كولينا» المشار إليها آنفاً، تعيش البطلة كولينا في منزل وصى عليها، كان رجل أخرس قد لجأ إليه بعد أن تعرض لهجوم تركه المهاجمون بعده يزعم أنه مات. وتعرض كولينا لوشاية تقول أن الأخرس هذا هو أب لها، وإنها ابنة غير شرعية، فيطرد الاثنان من المنزل ويهيئان على وجهيهما، حتى يصلا إلى جسر يعلو دواحة من الماء. وإلى ذلك المكان بالذات يأتي الظالم لهما كي يعلن توبته بينما ربح عاصفة تعوى، غير أن صوت النادم يصل قريباً وهو يقول: «آه، لو أننا علمنا فداحة الضرر الذي يصيبنا حين نتخلى عن الفضيلة، لأصبح الاشرار في الأرض قلة بين الناس».

وفي مسرحية ثالثة، «الرجل ذو الوجوه الثلاثة» نجد رجلاً اسمه فيفالد، يعود إلى بلده، فينسياس، متنكراً في زي رجل اسمه ايدان، الجندي المرتزق. ولكي يضمن في تضليل الأعداء، يزعم فيفالد أيضاً أنه ابيليينو، اللص الخطير. ويتظاهر فيفالد بأنه مشترك في مؤامرة ضد الدوج ومجلس الشيوخ في المدينة، ويضع الجميع تحت رحمته إلى أن يظهر أمر المجرم الحقيقي. وهنا يخلع فيفالد القناع، ويصيح: «أنا في الواقع فلان».

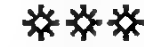
على أن أنجح مسرحيات بيكسييريكور على الإطلاق إنما هي مسرحية، «كلب مونتاچري أو غابة دي بوندي»، وفيها يقتل الخائن ماك كبير رجلاً اسمه أوبري. وقيل أن يموت هذا الأخير يضع أوراقه وذبيه لدى ولد أخرس، وحين تتكشف هذه الأشياء لدى الولد، يصدر ضده الحكم بالإعدام. غير أن كلباً ماهراً اسمه دراجون يكشف للناس إجرام ماك كبير ببعض الألعاب البسيطة مثل، القفز على البوابة، أو اللعب بالرتاج، أو قرع الجرس، أو إمساك فانوس بأسنانه.

والطريف أن هذه المسرحية قد أدت إلى استقالة جوته من الإشراف على مسرح قصر دوق ومار،^(١) وذلك حين عرضت أمام الدوق - الذي كان من محبي الكلاب - وكان شديد الشوق لرؤية الكلب دراجون وهو يؤدي هذه الحركات.

والأطرف أن المسرحية عرضت في دبلن عام ١٨١٤، دون ظهور الكلب، فأدى هذا إلى قيام شغب وأعمال عنف استمرت أربعة عشر يوماً وبهذه المسرحيات وأمثالها ظلت أعمال بيكسييريكور تؤدي في مسارح العالم خمسين سنة متصلة - لم يكن ينافسها خلالها إلا ولیم شكسبير. لا غرو أن أطلق الكاتب على نفسه لقب العبقري. وهو في الواقع سلطان لا منازع له في فن الميلودراما حملت مسرحياته ما امتزج في الثورة الفرنسية من عنف ومثالية، ودموع ودما. كذلك جلب بيكسييريكور إلى المسرح الفرنسي أثراً من المسرح الألماني على أوائل القرن التاسع عشر، وأثر هو نفسه في رومانسيي المسرح الفرنسيين. فقد شاهد هوجو وديماس

(١) كان دوق ومار قد كلف جوته الإشراف على مسرح قصره ضمن مهام رسمية كثيرة أخرى. وقد ظل جوته يعنى بأمر المسرح خمسين سنة. وربما ترجع الاستقالة - إلى جوار حادثة الكلب - إلى أن الشاعر كان ضيق الصدر بالمنصب الرسمية في الدوقية، (كان بينهما منصب وزاري)، فسمى إلى أن يتخفف منها تباعاً، إدراكاً منه أنها تعطل حياته الأدبية، التي كانت له الحقيقة.

مسرحياته وأعجبوا بها، واستخدموا جمال اللغة الرفيعة وشعرها في كتابه ميلودرامات استأهلت مرتبة الأدب. كذلك كان لبيكسييريكور أثر كبير على المسرح البريطاني حيث كان كثير من مسرحياته يؤدي طوال القرن التاسع دون ذكر لاسم المؤلف.



يظهر أعمال كل من كوتزيبو وبيكسييريكور، تكون الميلودراما قد استكملت كثيراً من مقوماتها المعروفة وعلى رأسها فنون العرض الباهر الذي يشد الأعصاب. والتعامل مع قضية اجتماعية معينة، يستعين الكاتب بفن العرض كي يعالجها علاجاً ما. ورغم أن دارسى المسرح ومؤرخيه وعلماء يقرون - ابتداءً - بأن الميلودراما تكاد تخلو من كل قيمة أدبية يعتد بها في مجال الأدب المسرحي، إلا أنهم يختلفون من بعد هذا في التقدير النهائي لفن الميلودراما وقيمتها، بالقياس إلى المسرح كعرض يقدم كي يتمتع الناس. ويعجبهم، وليس لمجرد عمل قيم، يعرض ويطلع رغبت فيه الناس أم أعرضوا عنه.

ففي الدراسة الطويلة التي كتبها شيلدون تشيني عن تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف عام (٥٥٨ صفحة) لا تكاد كلمة ميلودراما ترد إلا مشفوعة بلام. يعدد تشيني العيوب المألوفة في المسرحية الميلودرامية فيذكر اتجاهها إلى مضاهاة البراءة المطلقة بالشر الخالص، والنقاء العاطفي بالشهوة، وبرز نزعتها إلى استخدام الشخصيات النمطية، والمؤثرات الآلية، وبلغت النظر إلى خلوها من أي عمق في رسم الشخصيات، وغرامها بالاثارة المسرحية المكثفة والحراقة غير أنه ما يلبث أن يعترف بأن مسارح المجترة وفرنسا لم تعرفا منذ فاتحة القرن التاسع عشر من الأشكال المسرحية ما هو أكثر حيوية وأكبر قدرة على الابتكار من المسرحية الميلودرامية.

أما الاردايس نيكول، فإنه يتخذ من الميلودراما موقفاً أكثر وضوحاً وأكبر انصافاً، وإن لم تغب عنه عيوبها. فهو يقرر أن الميلودراما قد كانت حاجة نفسية وفنية لدى الجماهير العريضة، إلى جوار أنها قد ولدت استجابة لظروف مادية معينة أحاطت بالمسرح الأوروبي منذ قبيل الثورة الفرنسية. ففي ألمانيا فشلت الحركة المسرحية التي رأسها وشارك فيها كل من شيللر وجوته، في الالتقاء بالناس، فمسرحيات الأول مفرطة في محاكاة شكسبير، ومسرحيات الثاني بالغت في التجريد. وفي إيطاليا، أوغل الفيبيري^(١) في الخضوع لروح عباقرة اليونان القدامى. وفي فرنسا، وقفت أسطورة راسين - مدعومة بطقم كامل من النظريات والتأليف في فضائل المسرحيات الكلاسيكية حائلاً دون استجابة المسرح لروح العصر، وهي رومانسية في

(١) فيكتوريو اميديو الفيبيري، (١٧٤٩ - ١٨٠٣)، يذكر اليوم أساساً من أجل ترجمته الشعرية. كتب مسرحيته الأولى، «كليوباترا»، وأخرجت في تورينو، (١٧٧٥) واتبعها مسرحيات أخرى عن موضوعات كلاسيكية ومجملية - أحياناً - رومانسية. أحسن تراجمها، «سول»، (٨٢ - ١٧٨٤) و«ميرزا»، (٨٤ - ١٧٨٦). وكان يرى أن التراجيديات ينبغي أن تقوم على موضوع عظيم بحيث يحذف منه كل ما هو أقل منه شأنًا.

جوهرها.

فماذا كانت الجماهير حقيقة بأن تفعل؟

أكانت تقف صابرة حتى يتبين للجميع عقم محاولات الكتاب «الأدباء» لإنشاء مسرح حتى يكون به قيس من مجد اليونان ولهيب شكسبير؟ أم غير معقول، مجاف لطبائع الشعوب. ومن ثم، أخرجت الجماهير من بين صفوفها كتاباً يعبرون عنها، ترضى عنهم ويجدون هم كل الرضى في خدمتها:

فى ألمانيا نشأ كوتزيبو.

وفى فرنسا، قام بيكسييريكور.

وكل منهما لم يكن مجدداً في حقل المسرح، بقدر ما كان خلقاً خاصاً خلقتة الجماهير المسرحية على هواها، وطلبت إليه أن يعبر عما كان ذاتياً في هواء العصر من آراء ومبادئ وتطلعات.

هفت الجماهير إلى أن تجد تعبيراً مسرحياً عن الحرية والاخاء والمساواة، وكمال الإنسان، ونزعت الخيرة الأصيلة وصبت إلى أن يثبت لها كتاب المسرح أن الفضيلة لابد أن تنتصر، وأن الشر - مهما طال - إلى زوال. وأن الناس كلهم ولدوا أحراراً، وأن شيئاً كثيراً من التبل يمكن في الحياة البدائية، وأن الفقير بتبله وأصالته أهل لأن يصل إلى الأغنيا.

وقد وسعت الميلودراما - الاجتماعية خاصة - هذه الآراء وزيادة. فقد أضافت إليها العلاج المثير الذي يحبس الأنفاس، والفرجة الممتازة، والمفاجآت المدهشة، والمناظر الجميلة الأخاذة.

وساعد على هذا كله، في المجترة، أن حق عرض المسرحيات قد كان مقصوراً، بحكم القانون، على مسرحين بالذات، في الشتاء، هما دورى لين، وكوفنت جاردن، ومسرح ثالث صيفى هو هاى ماركت. فسعى أصحاب المسارح الأخرى إلى التحايل على القانون بعرض مسرحيات تجمع بين الكلمة والموسيقى وألوان الأداء الأخرى.

وبهذا كانت الميلودراما استجابة لحاجات فكرية واجتماعية ومادية لدى الجماهير، حاجات عجز الكتاب والأدباء عن الوفاء بها، كما عجزت المسارح التقليدية عن توفيرها، في الوقت الذي زادت فيه أعداد متفرجي المسرح والتهب خيالهم ونشطت تطلعاتهم بفضل الزلزال الاجتماعي الكبير الذي صاحب الثورة الفرنسية.

ورغم أن أعمال كل من كوتزيبو وبيكسييريكور خالية من أية قيمة أدبية ذات بال، فإن أثرها على فن المسرح لا يمكن إغفاله بحال. لقد علمت هذه الأعمال الكاتب الفرنسي سكريب

أصول تكتيكه الأخاذ، وما لبث أن تلقى ساردو عن سكريب هذه الأصول ذاتها، واشترك الاثنان فيما بينهما في النهوض بفن كتابة المسرحية المحكمة الى ما يشبه العلم. وحين قام بعدهما إبسن ليضع في المسرح شيئاً من العقل والروح وجد الطريق أمامه ممهداً، فمد يده الى تكتيك المسرحية المحكمة وطوعه لأغراضه. ولم يكن تبشيره بالرسالة الاجتماعية والفكرية والروحية التي حملها لنا ليكون على كل هذا القدر من اليسر والإقناع لولا سكريب وساردو ومن ورائهما كوتريبو وبيكسيريكور.

فأهمية الميلودراما إذن، انها وفّت بالحاجات الاساسية للمسارح المعاصرة، واستحدثت لها تكتيكاً فعالاً، وضمنت لها جماهير كبيرة متحمسة. وليس هذا بالشئ القليل لدى كل من ينظر إلى المسرح على أنه مكان للعرض المسرحي أولاً، ثم أدب وقيم من بعد. هذا هو رأى نيكل في أهمية الميلودراما.

أما وصفه للمسرحية الميلودرامية، فهو ليس أقل انصافاً وموضوعية. فهي عنده لون شعبي من المسرحيات ذات قصة جادة ومثيرة في الأساس، تقطعها مشاهد كوميدية، وتتخللها الموسيقى التأثيرية. وفي هذا اللون من المسرحيات - يضيف نيكل - لا محاولة تبذل لتعميق الهدف أو للرشاقة الأدبية ومن ثم تكون شخصيات الميلودراما سلسلة من الأنماط، معروضة في اللونين الأبيض والأسود، بينما يسعى المؤلف - صراحة - إلى أن تتفوق الحركة المادية المسرحية على الحوار الفكري.

وعبث بازا. مسرحية هذا شأنها أن نكتفى بالاحتجاج عليها، كما فعل جوته، حينما عرضت على مسرح ويمار مسرحية، «كلب مونتايجيس» فاستقال احتجاجاً على ما رآه استهانة بكرامته. فرغم انعطافنا لموقف جوته فإن الحقيقة تبقى قائمة، وهي، ان بيكسيريكور قد كان يعرف جمهوره حق المعرفة ويعلم أنه كان يرحب بالكلاب في أدوار البطولة.

ومن هذا الرأى المتوازن - الذي يدخل في الاعتبار المسرح كفرجة وكأدب معا - نتنقل إلى رأى باحث مسرحي بريطاني تخصص في دراسة الأشكال الشعبية للمسرح، هو موريس ويلسون ديشر. كتب ديشر دراسة كاملة عن الميلودراما في القرن التاسع عشر عامة، ومنذ منتصف ذلك القرن خاصة^(١) تتبع فيها نشأتها في فرنسا وألمانيا، ووصف انتقالها إلى إنجلترا من بعد.

وكان ديشر في دراسته حفيظاً بالميلودراما كلون شعبي من ألوان المسرح، حريصاً على اثبات حسناتها الكثيرة الى جوارها مساوئها الكثيرة أيضاً. ففي جانب الحسنات، يذكر ديشر أن الميلودراما فن جماعي بمعنى الكلمة، المؤلفون فيه يغترفون من انا، واحد، يأخذون منه الكثير ولا يضيفون إلا قليلاً. أما من ملاء الإنا، ويبقيه مليئاً دائماً فهم النظارة. أولئك كانوا

يدلون بخيالهم الجماعي في الإنا. وما كان الكتاب يخرجونه كان جزءاً من ذلك الخيال. بل كان المؤلفون هم أنفسهم جزءاً من النظارة يسجلون ما أبدعه هؤلاء وأعجبوا به، ويضعونه في مسرحياتهم.

وقد بدأت الطبخة بفكرة الفضيلة المنتصرة دائماً ثم أضيف إليها من بعد مشاهد العنف وإراقة الدماء، والاسرار الشديدة الغموض، والفرع، والجريمة النشوانة، وشعارات التحرر من الظلم، وفكرة الحسناء القتالة، والدين والجنس وكل هذا اختلط ببعضه ببعض، سواء امتزجت عناصره أم لم تمتزج.

والغريب - يقول ديشر - إن ما بدا في أواخر القرن الثامن عشر على شكل موضة وعبادة فارغة المحتوى، تحمل الناس على ادعاء الفضيلة، ما لبث أن أصبح محيماً فكرياً يجد الفضيلة منتصرة في كل مكان وفي كل شئ. ليس فقط في دنيا الناس - ما بين سياسية ومنزلية - بل في الكون بأسره. وقد تداخل الخيال هنا مع الحقيقة بشكل مؤسف. وقال العصر: بما ان السماء تحمي الفضيلة دائماً، فمن الخروج على قانونها أن يهتم الناس بمشاكل اجتماعية زاعقة مثل العبودية الفظيعة التي كان يعاني منها الأطفال العمال في مصانع الرأسماليين طوال النصف الأول من القرن التاسع عشر.

والغريب أيضاً - يواصل ديشر الكلام - إن الفروق التي ظهرت بين ميلودراما الشعب وميلودراما الأغنياء كانت ظاهرة فقط. سببها الرئيسي هو احساس المتفرج بوضعه الطبقي. الذي يملئ عليه موقفاً معيناً من المسرحية المعروضة^(١).

أما المادة المسرحية فإنها تحوى الغنى والفقير معا: الغنى يتخيل نفسه فقيراً. والفقير - في رأى نفسه - ثرى سلبت منه أمواله.

وحتى حين بدأت الشرور الاجتماعية تظهر عربانة للجميع، لم تهن قبضة الفضيلة المنتصرة على الناس، بحيث يميل الباحثون الاجتماعيون الآن إلى الظن بأن إنتصار الفضيلة، والترويج الدائم الذي كان يلقاه هذا الإنتصار كان جزءاً من مؤامرة تهدف إلى إبقاء الناس في قبضة الدولة والكنيسة. وإلا فما قولنا في كتاب الديمقراطية الذين كانوا يسخرون من الجيش والبحرية والملكية، ويتحدثون بصراحة مؤذية عن الجيش، فإذا جاء دور العناية الالهية لم يشككوا لحظة واحدة في انها تأخذ دائماً بيد المظلومين؟

وسواء كانت نهاية المسرحية سعيدة أم محزنة، فإن الموقف من الفضيلة ما كان يتغير قط. على أنه حين اشتد ساعد الديمقراطية على امتداد القرن التاسع عشر، تبنت الجماهير شعار الفضيلة المنتصرة وجعلته في خدمة قضاياها السياسية، لا انفصال أبداً للشعار عن القضية مهما كانت الأحوال.

(١) لا ينطبق هذا الكلام على ميلودرامات التمرد الاجتماعي التي نتحدث عنها من بعد.

(١) الدم والرعد، دراسة في الميلودراما في أواسط عهد فيكتوريا. «فريدريك مللر» لندن ١٩٤٩.

البحار المظلوم ويتشارد باركد:

«خلال سبع سنوات فى البحرية رأيت ما يجعل القلوب صخراً ويحيل العيون رصاصاً ينظر فى برود إلى أسود أعمال العنف... رأيت رجالاً مسنين، بين أزواج وآباء، يعلو الشعر الأبيض المهيب رؤوسهم - رأيتهم يوثقون، وتخلع عنهم ملابسهم، ثم يجلدون كما تجلد الوحوش... وكل ضربة من السوط ذى الشعب التسع تجلب معها الدم فتتكأ جراحاً سابقة تلقاها هؤلاء فى معارك شريفة. وماذا كان جرمهم؟ ربما كان الواحد منهم قد مال فى مشيته يميناً أو يساراً باكشراً بما ينبغي، أو أجاب بصوت أعلى أو أوطأ من المطلوب على سؤال من معذبه الشاب - لا يهم الذنب، أيا كان فهو كاف كى ينزف بسببه دم مرتكبه».

كذلك هاجمت الميلودرامات الشعبية طغيان أصحاب المصانع فى مسرحية وراء مسرحية.

بدأ التفات كتاب الشعب المغمورين للفظان التى جرتها معها الثورة الصناعية بمسرحية «صبي المصنع» لجون ووكر التى قدمت على مسرح «سيرى» فى ١٨٣٤. وفيها يقرر أحد أصحاب المصانع أن يطرد عماله ويستخدم آلات بخارية محلهم. وبينما الجميع يتداولون فيما يفعلون، يدخل عليهم رجل نصف مجنون، اعتاد أن يسرق بساتين الأغنياء، فيصف لهم ما ينتظرهم حين يقعون فى براثن المشرفين على معونة الفقراء. فبعد أن يشرح العمال المتعطلون لهؤلاء المشرفين ما يعرفون هم أنفسهم من أحوال تعسة تلف الفقراء: إن الواحد منهم قد يكون له زوجة وخمسة أو ستة أو ثمانية أطفال - أحدهم ولد لثوه - ربما - والآخر يوشك أن يفارق الحياة فسوف يعطيهم المشرفون شلناً ونصفاً ليعولوا منها كل هذا «الجرم» وإن تجاسروا على الشكوى، فلن يصلهم مليم واحد، وإنما يوضعون فى آلة التعذيب أو يجرسون خلال البلدة بوصفهم متشردين.

ثم يضيف ذلك الشاعر البسيط: أنا أعلم تماماً بأمر ذلك الإحسان وظهري ما زال يحمل آثار سياط أولئك المتسلطين. إن العبد خارج البلاد - الزنجى الذى يزعمون أنهم يرثون حاله، لا يوطأ بالتمال كما نوطأ، ولا هو يطارد كما نطارد ولا يساء استخدامه كما يساء استخدام أى منا، متى فقد عمله وتشرده، ولم يعد له خبز يعطيه لأبنائه. ويقرر العمال أن يثوروا ضد صاحب العمل، فيصيح الشاعر: إن السماء ذاتها تطالب بالانتقام، والدم سوف يصيب تلك السماء. وهنا يلقي القبض على الجميع - ما بين مذنب وبرىء. ويتعرف الشاعر على رجل بين الزبانية كان قد حكم عليه وهو فى السابعة من عمره بالأشغال الشاقة لأنه سرق حفنة من التفاح، بينما هو نفسه يسرق طعام الفقراء فى الملاجىء. وقبل أن تسدل الستار الختامية نعلم أن الشئ ينتظر الجميع مرة أخرى - ما بين مذنب وبرىء.

ولا تقول هذه المسرحية بالذات شيئاً على سبيل تطمين الفقراء، ولا تصور لهم أن الفضيلة لا بد منتصرة، كما اعتادت أن تفعل سائر الميلودرامات.

كذلك ساندت الميلودراما قضية تحرير العبيد، بطريقتها الخاصة طبعاً. ففى مسرحية

مسرح الدم والدموع <٣٨٥>

ثم يمضى موريس ويلسون ديشر ليقول: وقد يكون أساتذة الجامعات على حق حين يشمخون بأنوفهم، بعداً عن أعمال مسرحية ليس فيها إلا تنويرات محدودة على فكرة الفضيلة المنتصرة، ثم انفجارات عاطفية عنيفة بعد هذا، وشيء من الفكاهة غير الواعية بنفسها. قد يكون لهم العذر حين يقولون: ليس هذا أدباً مسرحياً. غير أننا يجب أن ننظر إلى الميلودراما على أساس واقعى صرف: قلب هذه المسرحيات الكثيرة التى أنتجها القرن التاسع عشر وأمعن فيها النظر فستبدي لك ما هو جدير بالإعجاب فيها، وما هو شجاع ومخلص وشريف أما ما هو زائف وبال، فسوف يظهر ومعه عذره.

أما عيوب الميلودراما عند ديشر فهى: الخلط بين المقدس والدنس، بين مصالح الدنيا ومطالب الروح، بين المصلحة العامة وخدمة الذات، إلى غير هذا من مظاهر للنفاق جعلت الميلودراما تعمى عما فيها من سخافات.

ويفسر ديشر ظهور الميلودراما على أسس نفسية واجتماعية معا. فهو يلحظ ميل النظارة البريطانيين إلى الميلودرامات القائمة على الفزع فى أواخر تسعينات القرن الثامن عشر. ويفسر هذا الميل بأنه رغبة منهم فى التحصن ضد فزع أكبر هو تهديد نابوليون بغزو بريطانيا. فالفزع الأصغر هو نوع من المصل، يعطى وقاية من الأحداث. ويفسره - كذلك - بأنه استجابة لرغبات أجيال كثيرة من النظارة، ظهرت بعد الثورة الفرنسية، وأخذت تطالب بنصيبها من المسرح وتقبل على كل ما يقدم لها.

وهؤلاء بدأ لهم كل ما يقدم جديداً وجميلاً. مهما كان - فى واقع الأمر - من الحيل التقليدية لفن المسرح. ولهذا أطلقت أيدى كتاب المسرح من كثير من الغلال فلم يعودوا مضطرين إلى البحث عن الجديد بأى ثمن. فاذا تصادف ووقعوا على جديد بالفعل، أمكنهم أن يكرروا تقديمه مرات كثيرة قبل أن تعتبره الجماهير الجديدة بالياً.



ثم يمضى ديشر ليستعرض المواقف الكثيرة التى ساندت فيها الميلودراما قضايا التقدم والإصلاح حيناً، وقضايا الثورة الحمراء حيناً آخر. ففى مسرحيات دوغلاس جيرولد^(١) روح قوية من الأسى لهماوم البشر. والسخط القوى على الظلم، كما أن فيها صوراً حية لشخصيات عامة الناس.

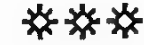
فمثلاً فى مسرحية «التمرد فى السفينة نور، أو البحارة البريطانيون عام ١٧٩٧» يقول

(١) دوغلاس ولیم جيرولد، (١٨٠٣ - ١٨٥٧). بحار، وكاتب مسرحى، ومدير لمسرحين، وصحفى من بعد. كتب أحسن مسرحياته. «سوزان ذات العيون السود»، (١٨٢٩). وعين الكاتب الخاص لمسرح «سيرى» الشعبى ثم مديراً لمسرح مترواند (١٨٣٦). والتحق بالعمل فى مجلة «بانث» المشهورة، منذ بدايتها عام ١٨٤١. وترواج مسرحياته بين الميلودراما الاجتماعية والبييرلسك والكوميديا. ولقد لقيت فى ابانها نجاحاً كبيراً، وأن قل أن تذكر اليوم.

«بول وفرجينيا» من وضع جيمز كوب، والتي قدمت عام ١٨٠٠، كان الأبطال كلهم من الزوج. ويصيح واحد من هؤلاء قائلاً: لست عبداً، فإن في عروقي دماء بريطانية، ويقولون إن أبى كان بحاراً إنجليزياً، كان يترفع عن التحيزات السوقية، وإنه أعجب بحسنا من السود فتزوجها».

ويقول أحد أصحاب المزارع من الإنجليز: «من اللحظة التي يبطاً فيها عبد شواطئنا - من اللحظة التي يتنسم هواء أرض الحرية، يصبح على الفور حراً. وهو قول ظل يتردد في الميلودرامات المختلفة في عمل وراء عمل حتى أصبح تقليداً.

وفي مجال السخط على الظلم الاجتماعي قدمت المسارح الصغيرة في بريطانيا خدمات كبرى. لقد حولت السخط والفرح من الشر من إطار الطبيعة البشرية إلى إطار المجتمع. وتحول الأشرار فيها من قتلة وسارقين إلى أصحاب مصانع ظلمة. وقد انتشرت هذه المسارح الصغيرة انتشاراً كبيراً، وحولت لندن إلى مدينة من المتفرجين. وكان بعض مقاعدها يصل أحياناً إلى ألفين. وكانت تقدم كل ليلة ميلودرامات شعبية تمجد فيها الوطنية طبعاً. ولكن الشرور الاجتماعية أيضاً كانت تدين. بل كانت أعمال العسف التي تستخدم فيها فرق الجيش ضد الاضطرابات الاجتماعية في الشمال، تقابل بالسخط والاستهزاء من المتفرجين. وبلغ من ثورة المتفرجين وكتابهم ضد السلطة، أن نوافذ دوق ويلنجتون رشقت بالحجارة، في الوقت الذي كانت الأعمال المسرحية الشعبية فيه قد أوصلت نابليون إلى مرتبة الألوهية.



ثم يقر ويلسون ديشر رأياً هاماً في المسرحية الميلودرامية، حيث يلفت النظر إلى أن ما نسميه الأدب المسرحي، ليس في واقع الأمر إلا بقايا - بقايا منكشحة - من الحدث المسرحي العظيم ممثلاً في المسرحية والمسرحيين والجمهور. ذلك أن كتاباً يحمل نص مسرحية ما نقرأه نحن الآن، ليس هو العمل المسرحي الذي شهده الناس في وقته. بل إنه ليس المسرحية التي قرأها وتخيلها قارئ ما إبان صدور الكتاب، دع عنك أن يكون المسرحية كما مثلت في زمانها.

ومن هنا تأتي الأهمية الحقيقية لفن الميلودراما. إن هذه الأهمية لا تكمن في النصوص المسجلة الباردة - البقايا، كما سماها ديشر - وإنما تتركز في القوة التحويلية الكبيرة التي مثلتها الميلودراما في زمانها. والتي من أجلها يتردد ويلسون بين مواقف مختلفة يقفها من الميلودراما: الاعتذار عن فجاجة العمل الميلودرامي، والتسليم بأنه لا يمكن أن يسمى أدباً مسرحياً. ثم الإعجاب بالعمل الميلودرامي على أساس أنه ليس فناً بقدر ما هو صورة بانورامية للعصر. ثم التصريح بأن الميلودراما الشعبية هي فن ثوري حقيقي، وأن هذا الفن قد أسهم اسهاماً جزئياً ومتقطعاً - في إطار الدراما - وإسهاماً واسعاً وعريضاً - في إطار السيرك - في تحويل المجتمع والتبشير بتغيرات ثورية قادمة. عن الحرية والاصلاح حتى تم الاصلاح.

حدث هذا حين ظلت المسارح الصغيرة تتحدث بشجاعة عن الحرية والاصلاح حتى تم

الاصلاح. وحين انضمت إلى حركة التمرد العمالي وظلت عشر سنوات متصلة توازر العدل الاجتماعي. مما استأهلت معه أن يقول عنها ديشر: «لعشر سنوات كان المسرح شجاعاً، وهذا أكثر بكثير مما تأتي له أن يكون من بعد». وحين أعادت تمثيل معارك نابليون، فكسبت في المجمل عطف الرأي العام البريطاني على مقاتل حارب بلاده يوماً ما، ومهدت في فرنسا لظهور النابليونية والامبراطورية الثانية.

ثم يأتي دور الناقد - المخرج ودارس المسرح ومفكره الكبير: ايرك بنتلي^(١).

وأول ما يستوقف ايريك بنتلي في فن الميلودراما هو: سمعتها السيئة، وجذبها الواسع النطاق. أما سوء السمعة فهو يرى فيه أضعف حلقات السلسلة الطويلة التي تنتظم الفن الميلودرامي. ولهذا فهو يسأل: أي مدى يبلغه هذا الضعف؟ أو بعبارة أخرى: ما هو أدنى ما يطلبه المرء في مسرحية ميلودرامية؟ ويجيب: هذا الحد الأدنى هو دموع تشفى الغليل وتصرف عن القلب الهموم.

وهو يرى في هذه الدموع نوعاً من «الكثارسيس» الشعبي لا بأس به على الإطلاق. إنه لون من رثاء النفس، يبيد المتفرج من خلال رثائه للبطل الذي يراه أمامه مكروباً. وما الضرر في رثاء النفس؟ - يسأل بنتلي - إنه عون كبير للإنسان في أوقات الشدة. والشدة موجودة في كل وقت. لا يخاف رثاء النفس إلا كل من يخاف العواطف البشرية ذاتها. وهذا الخوف من عواطف الإنسان هو بالضبط ما يميز الحضارة الغربية الآن. إنها حضارة مانعة، سمحت للسخرية بأن يعلو شأنها، وأن تغلب القلب على أمره وتخفق ما فيه من حب وكره.

على أن رثاء البطل ليس أهم ما في الميلودراما. وإنما أهم منه بكثير هو الخوف من الشرير. ذلك أن عالم الميلودراما الشعبية يصور دائماً الخير وقد تصدى له الشر. البطل وقد برز له الشرير. والأبطال وقد انتصب أمامهم عالم شرير. فالرثاء إذن هو أضعف شق الميلودراما، والخوف هو العقبة الكثيرة أمام الناس - في الحياة كلها وليس في الميلودراما وحسب، ومن هنا يتخلص للميلودراما هذا الجذب الواسع للناس في كل مكان.

والواقع أن نجاح الكاتب الميلودرامي يرتكز على قدرته على تجسيد الخوف وصبه في قالب إنساني يوحى لنا بأن الإنسان الشرير الذي نراه على المسرح هو سوير مان الشر: وليس مجرد فرد شرير. وإلى جوار هذا فإن الميلودراما تماشى طبيعة الدراما عامة في تركيز رؤياها في قلة من الأشخاص. ولهذا فإنها تركز الشر في حفنة من الناس وأحياناً في فرد واحد. على أنها لا تكتفي بهذا بل تمد الشر إلى البيئة المحيطة من نبات وجماد، ثم تستعين بحيل الحبكة المسرحية كي تزيد من إقناعنا بوجود الشر. ومن بين هذه الحيل حكاية «الصدفة الكبيرة» التي تستخدمها الميلودراما والتي تنهت من أجلها بالتفرط وانعدام المسئولية. غير أن الصدفة

(١) كتاب: «حياة الدراما»، دار اثينيوم، نيويورك، ١٩٦٤.

الكبيرة موجودة بالفعل فى أرفع ألوان التراجيديا، وهى فى حد ذاتها لا تسبب خللاً أو تبسيطاً ضاراً متى كان استعمالها متسماً بالحكمة. ويلزم «الصدفة الكبيرة» اتهام آخر للميلودراما بالمبالغة. وهذا الاتهام يعيدنا مرة أخرى إلى التحيز الملحوظ ضد الميلودراما كفن وجوهر معاً.

إن الميلودراما - شأنها فى هذا شأن الفارس - تسقط فى هوة ما هو عابث أو سخييف بحض الصدفة، وإنما هى تفعل هذا عن عمد، وبشعور واضح بالاستمتاع. وهى فى هذا تستخدم ما لدى المهرج من رخصة تسمح له بتجاهل كل ما هو معقول. ذلك أن الميلودراما فن قائم على المبالغة. وهى ليست مبالغة كمية، بل هى فى الأساس مبالغة كيفية. الصورة الميلودرامية لا تختلف من المعتاد بنسبة كذا الى كذا. بل هى تختلف كلية من المعتاد.

فاذا وجدنا كاتباً ميلودرامياً غير مقتنع فى مبالغته فعلينا ألا نقول له: قد أفرطت، بل: قد أسأت المبالغة. صورت بغير رشاقة وبغير حيوية. كنت ألياً فى تصورك. ذلك أن المبالغة تبدو سخييفة فعلاً إذا لم يكن وراءها عواطف تحركها.

ويسخر الناس من الحوار فى الميلودراما - ربما بأكثر مما يسخرون من القصة والشخصيات. فهم يرونه خطابياً إلى درجة مضحكة. وهو بالفعل مضحك وسخييف فى الميلودرامات الضعيفة. ولكن هذا لا يعنى أن الميلودرامات الجيدة يمكن أن تقوم على حوار دارج سهل. إن بين أكثر مطالب الميلودراما الحاحاً حوار يقوم على خطابية رفيعة ومكثفة.

وينعون على الميلودراما أيضاً أنها تركب الحادثة المثيرة فوق الحادثة المثيرة، وإن هذا يخلق لدى المتفرج المعاصر شعوراً بسخافة ما يرى. غير أن شكسبير يركب الإثارة فوق الأسى فوق العرض الحركى ومع ذلك لا تضحك منه ساخرين. فالغشلى إذن هو فشل الميلودراما الضعيفة، وليس فشل الميلودراما كفن.

وقد زعم زولا ذات يوم أن الميلودرامات قد ماتت، ولأراد لها إلى الحياة. واقترح بدلاً منها فناً يقوم على عرض أشخاص عاديين باهتى الألوان، فى ظروف معيشية كالحق، وذلك كى يزيد من إبراز الآلام المدمرة التى يعانون منها، والإحساس الملح بالقدر الذى يعلق سيفه فوق رؤوسهم. غير أنه - فى الواقع - إنما كان يشحن بطارية الميلودراما الفارغة بطاقة جديدة. فإن حديثه الطويل عن الوسط الاجتماعى والبيولوجيا السوسولوجية هو نوع من الطقوس الفنية انتهت به إلى حيث انتهى الميلودراميون الرفيعون الآخر من أمثال ملقيل وأميلي بروتى.

ثم يجىء برنارد شو وهو الذى وجه للميلودراما أحد وأطول هجوم - فى مسرحياته ومقدماته على حد سواء. ومع ذلك فإن شو لم يقف عند خد نقد الميلودراما. لقد فطن أيضاً إلى محاسنها. فاستخدمها بنجاح فى مسرحية «تلميذ الشيطان». بل أنه حين ظن أنه طور شخصية «كوشون» فى مسرحية «القديسة جون»، كى يبعد بها عن شخصية الشرير الميلودرامى التقليدى، لم تجده جهوده كثيراً فى هذا المضمار وظل كل ممثل مدرب يتألق فى هذا الدور، لأنه مألوف لديه من طول ما مارس من فن الميلودراما.

والواقع أن شو يهرب من اسم الميلودراما وحسب - يهرب وراء تعبير الاوبرا، وذلك حين يصف مسرحياته بأنها أوبرات بدون موسيقى، وحين يوصى مخرجه جرانفيل باركر بأن يذكر دائماً أن المسرحيات هى أوبرات ايطالية، ويقصد بهذا أنها لا يمكن أن تؤدى بالأداء الهادىء العادى. بل لابد من الحركة البارزة التى تملأ العين والأذن معاً. ثم أن أبعد ما وصل إليه شو فى التوقى من الميلودراما، قد كان فى منظر الجحيم فى مسرحية «الانسان والسوبر مان» الذى يقوم على الديالوج الخالص. ومع ذلك فإن المدقق فى هذا المنظر لا يلبث أن يتبين أنه يقوم على رباعى مألوف جداً فى مسرحيات بيكسبيريكور الميلودرامية. وهو ينتظم: البطل والبطله والشرير (هنا الشيطان)، والمهرج. ومعروف أن بيكسبيريكور هو مؤسس الميلودراما الشعبية.

ومنذ ظهور: «الانسان والسوبر مان» فى عام ١٩٠٣ والمدارس الحديثة فى المسرح يتلو بعضها بعضاً. ولكنها كلها - لدى التدقيق - إنما تحاول أن تعيد الميلودراما إلى الوجود. التعبيرية الألمانية كانت بحثاً عن زى جديد للميلودراما ومسرح بريشت الملحمى محاولة لاستخدام الميلودراما وعاء للفكر الماركسى. واستخدم كوكتو وأنوى وجيروود الأساطير اليونانية استخداماً ميلودرامياً.

وماذا عن أونيل؟ زعم البعض أنه أحيا التراجيديا. وقال آخرون: بل فشل فى هذا الإحيا. غير إنه إن كان فشل فى التراجيديا فقد وفق فى الميلودراما. إن ما يجتذب العين فى: «الحداد يلبق بالكثرا» هو فشلها فى محاولة الوصول إلى العصرية، ولجأها فى نطاق الميلودراما. وقد أدى نجاح أونيل فى الميلودراما إلى أن تدخل هذه المسرح الأمريكى فى العشرينات.

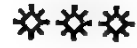
وفى الثلاثينات قامت الميلودراما فى مسرحيات: ليليان هيلمان وكليفورد أوديتس. وفى الأربعينات تخللت مسرحيات. تينيسى ويليمز وأرثر ميللر. وفى الخمسينات استخدم يوجين يونسكو أسلوب الجراندينول فى مسرحية «الدرس» فى محاولة لإيصال رؤية عصرية للحياة فى متفرجة. والكلام ذاته ينطبق على فريدريش دورنيمات.



ونحن - كأفراد عصريين - إنما نعيش بطريقة أو بأخرى - تحت سحر المدرسة الطبيعية فى الفن. ومهما حاولنا التلمص أو أنكرنا الحقائق فإننا لا نلبث أن نعود إلى تقبل مبدأ: إن الطبيعى والمألوف هو أن تكون نبرتنا خفيفة، وأناسنا ضئيلي الشأن والمقام، وببشتنا هيئة ومجسدة على نطاق صغير.

وهذا هو السبب فى أن إحساسنا بالتهذيب وضرورته قد استطاع أن يتغلب على الفطائع البالغة القسوة التى كشفتها لنا علوم الطبيعة المعاصرة، وعلوم السلوك الاجتماعى. ومن ثم يرى بنتلى أن الميلودراما هى - إلى حد ما - أكثر قرباً إلى الطبيعة الحقة - أوثق صلة بالواقع

سنجيب على هذا السؤال، وعلى غيره من الأسئلة، بعد أن نستعرض بعضاً من جهود كتابنا المصريين فى حقل الميلودراما الاجتماعية.



- المعاصر على وجه التحديد - من الطبيعة التقليدية. إن الميلودراما هى طبيعية عالم الأحلام - ذلك العالم الذى نتجاهله فى الصحو، ونعيش فيه بالطول والعرض أثناء النوم. والرؤية الميلودرامية هى الطريقة التلقائية - الطريقة الخالية من العقد - فى النظر إلى الدنيا. والحس الدرامى هو فى جوهره حس ميلودرامى. ذلك أن الميلودراما ليست نوعاً خاصاً أو هامشياً من الدراما - دع عنك أن تكون نوعاً شاذاً أو بائداً من الدراما. إنها الدراما فى شكلها الفطرى - الأولى. إنها جوهر الدراما. والحافز لكتابة الدراما هو - فى المحل الأول - حافز لكتابة الميلودراما. والكاتب الشاب الذى لا يقبل على كتابة الميلودراما، لا يكتب الدراما، لا يكتب الدراما أصلاً، وإنما ينصرف إلى غيرها من ألوان الكتابة، كالشعر الغنائى أو الملحمى.



غير أنه إذا لم تكن الرؤية الميلودرامية أسوأ الرؤيات الفنية، فإنها أيضاً ليست احسنها. الميلودراما إنسانية، ولكنها ليست ناضجة - وهى واسعة الخيال ولكنها ليست ذكية، وهى فى أشكالها الأولية حافلة بالفتنانية الحشنة، تهزأ بمبدأ الواقع من كل سبيل، وتجعل الفرد هو الواقع الاسمى، ومن فضيلته ويرأته المثل الأعلى. وتتنظر إلى كل متطفل على هذا الفرد بوصفه خطراً يتهدد، ووحشاً عنيداً لا يقر معه قرار.

ثم تجعل الميلودراما نهاية أحداثها سعيدة لمجرد الرغبة فى أن تكون كذلك. ذلك بأن الميلودراما تنتمى إلى طور «السحر» فى تاريخ المسرح. الطور الذى يخلق فيه المسرح عالماً سحرياً قائماً بذاته، الأفكار فيه قادرة على كل شئ، وليس ثم فاصل فى جنباته بين ما يراد وما يستطاع.

ولكن هل ينطبق هذا القول على الميلودراما كلها؟ أم أن فارقاً يقوم بين الميلودراما الراقية والأخرى الشعبية؟ فى الحقيقة، لا مجال لمثل هذه التفرقة. فليست الأعمال المسرحية صفاً من الطوب، منفصل بعضها عن بعض وإنما هى تيار متصل يبدأ بأشد أشكال الميلودراما بدائية، وينتهى بأرفع أنواع التراجيديا. وليس معنى هذا أن الميلودراما منفصلة تماماً عن التراجيديا. فإن فى كل تراجيديا ميلودراما واضحة، كما أن فى كل فرد بالغ طفلاً صغيراً.

انتهى كلام أبريك بنتلى، دفاعاً عن الميلودراما واستكشافاً لجوهرها، وعرضاً لحقيقة قضيتها.



والآن، ماذا نستخلص من هذا كله، لفائدتنا، نحن سكان العالم الثالث بصفة عامة، وأبناء الوطن العربى بوجه خاص؟

الفصل الثانى

إسماعيل عاصم وأول ميلودراما مصرية

ولدت الميلودراما الاجتماعية المصرية ولادة متواضعة على يدى محام كان مشهوراً فى زمانه اسمه: إسماعيل عاصم.

كان ذلك فى حوالى منتصف التسعينات من القرن الماضى، حين أخرج ذلك الأستاذ الجليل للناس أولى مسرحياته وهى المسماة: «صدق الإخاء» فى عام ١٨٩٤ - على أقرب الاحتمالات - ثم ثناها بمسرحية «حسن العواقب» (١٨٩٥)^(١) وبالمسرحية الثالثة: «هنا المحبين». بعد هذين التاريخين^(٢).

وحول هذه المسرحيات الثلاث قصص ومواقف لا تخلو من طرفة: يروى الدكتور محمد فاضل فى كتابه المعروف: «الشيخ سلامة حجازى» ان بلبل المسارح أتفق أن تعرف بالمرحوم إسماعيل بك عاصم، وشكا اليه خلو المسرح العربى من المسرحية المصرية، ونعى على الأدباء عدم اقبالهم على تأليف هذا النوع المصرى، الذى يجب أن يقدم على منصة مسارحنا على غيره من أنواع المسرحيات^(٣).

(١) أشارت الأهرام فى ٤ أكتوبر ١٨٩٦ إلى أن جمعية الاحتجاج الأدهى بالاسكندرية تزعم تمثيلها فى يوم الاثنين التالى، مما يحمل على الظن بأن المسرحية كانت قد كتبت ومثلت قبل هذا التاريخ، ثم جرى لها ما يجرى لكثير من المسرحيات: تمثيلها الفرق المحترقة ثم تنتقل إلى الهواء.

(٢) مثلتها فرقة أسكندر فرح فى مساء ٦ يونيو ١٨٩٧، كما جاء فى الأهرام.

(٣) ص ٤٦ من الكتاب.

وكان هذا الخاطر يدور بذهن الشيخ سلامة من يوم أن اعتلى خشبة المسرح، وكان يتمنى دائماً أن يثب الدروس الاجتماعية والمبادئ الأخلاقية والعظات الوطنية في ثوبها المصري ورداءها القومي. ولذلك فاتح المرحوم عاصم بك بهذه الرغبة^(١) فاستجاب له المؤلف وقدم له المسرحيات الثلاث، وضع فيها الى جوار الحوادث الميلودرامية، مقاطع غنائية: لحنها الشيخ وطبعها بطابعة، ملاحظاً في ذلك رغبة الجمهور في مزج المسرحيات بالأناشيد حتى ولو كانت تراجيدية بحثة^(٢).

ويقول الدكتور فؤاد رشيد في كتابه «تاريخ المسرح العربي» إن إسماعيل عاصم قدم هذه المسرحيات الثلاث إلى الشيخ سلامة حجازي، ولم يتقاض عنها أجراً وذلك تشجيعاً منه للفن^(٣). ويصف في مكان آخر من الكتاب ذاته^(٤)، إسماعيل عاصم بأنه الكاتب المصري الوحيد الذي كتب للمسرح، في الفترة التي أسماها: العصر البدائي. ويسجل أن إسماعيل في الفن المسرحي قد كان له دوى كبير. ولا يخفى الدكتور فؤاد - مع هذا - رأيه في المسرحيات الثلاث فهي عنده «بعيدة عن قواعد الفن التياتري، كثيرة السجع، الذي كان «مودة» ذلك الوقت. (وإن كانت) تحتوي على كثير من العظات والحكم»^(٥).

وأقلب أنا نصوص التمثيل الخاصة بالمسرحيات الثلاث، وهي في الغالب نسخ الملقنين، فأجد في صدر مسرحية «صدق الإخاء» تحت عنوان المسرحية، واسم الفرقة التي تمثلها (جوق أبيض وحجازي)، هذا الرأي الصريح في «صدق الإخاء»: «هذه الرواية قديمة، قتل الى الآن على المراسح ولا تحتاج لكبير عناية في البحث، فهي خلو من كل فن»^(٦).

وهو رأى يشارك صاحبه فيه: الكاتب المسرحي عباس علام، الذي وصف أولى مسرحياته هو: «أسرار القصور» بأنها أول رواية مصرية عصرية، ثم أضاف: «وللحق أذكر أن سبقتني في وضع الرواية المصرية الأولى المرحوم إسماعيل بك عاصم في «صدق الإخاء» ولكنها كانت رواية عجيبة تبدأ في مواخير الأزيكية وحاناتها، حيث يطاف على أشخاصها بكثوس الخمر وجوزة الحشيش، وتنتهي إلى ملك لعله هارون الرشيد أو المعز لدين الله الفاطمي، ووزراء وحجاب يلبسون الملابس العربية ويحملون السيوف المهتدة. ناهيك بالأسلوب والحوار والتركييب والحبك»^(٧).



(١)، (٢) ص ٤٦ من الكتاب. (٣) ص ١٠٥، سلسلة كتب للجميع، عدد ١٤٩ فبراير ١٩٦٠.

(٤) ص ٢٣. (٥) ص ١٠٥.

(٦) يبدو من توقيع بالقلم الرصاص مكشروط أن هذا هو رأى أحمد فهمي الممثل بالفرقة، ولابد أنه دونه بعد عام ١٩١٤ (تاريخ تأليف جوق أبيض وحجازي). وهناك رأى مجهول آخر قدم من هذا نجد في نسخة أخرى من المسرحية كانت تملكها فرقة التمثيل العربي، يقول فيه صاحبه في وصف مكان الحوادث في المسرحية: «الواقعة المجهولة، في أى مكان، الله يعلم». والنسخة بتاريخ ١٩٠٦/٣/١٥.

(٧) من مقدمة عباس علام الخطبة لمسرحيته أسرار القصور. بتاريخ ديسمبر ١٩٤٦ أوردتها الاستاذ صلاح الدين كامل في كتابه «عباس علام الكاتب المسرحي» - وزارة الثقافة. القاهرة ١٩٦٧.

طائفة من الآراء والأنباء تفتتح شهية الباحث والمؤرخ للتنقيب. فماذا نجد في الميلودراما المصرية الأولى «صدق الإخاء»؟ وما قيمته؟ شاب اسمه عزيز، لا تدرى هويته تماماً، وإنما هو من بيت عز. ربما كان ابن أمير يقول النص، وإن كنا لا نعرف على أية بلد هو أمير.

يدخل عزيز هذا ويناجى حبيبته الجميلة عزيزة، وهي من بيت إمارة بدورها، ويستعجلها للقران بها، كما كان المرحوم والدها قد اتفق مع والده، قبل أن يعاجل والد عزيزة الموت. وتبكي عزيزة وهي تقول لحبيبها إن الامر ليس بيدها فقد تولى أخوها أمرها بعد وفاة أبيها، وهو شاب سكير متلاف، يبدد سريعاً الثروة التي خلفها لهم الوالد، يقضيها بين الكاس والطاس وبنات الحانات، تساعد في هذا أم معجبة بولدها، تدله وتحقق رغباته، وتستعجل إلى الحنف خطواته. وتدخل الأم ونلاحظ أنها بالفعل مولعة بابنها فهو عندها «أجمل أولاد هذا الزمان، وله ظرفه وخلعته، ودعابته ووداعته. وقد أصبح جميع الشبان أصحابه، لا يتفكون عنه ولا يبارحون بابه. ولا يلبث أن يهل عليهم الشاب المتلاف بذاته واسمه نديم فيحیی عزيز قائلاً: «بونجور يا مسيو عزيز»، ويأخذ يلوك الألفاظ الأجنبية من أمثال: «مون شير» و«مون فرير» ويتباهى بما عنده من ألوان الخمور المختلفة ويصرح بفرجه لأن أباه مات وترك له المتعة كلها. ويطلب إليه عزيز أن يحقق وعد الوالد المتوفى له بتزويجه من عزيزة ولكن نديم يحتج بالحداد على الوالد، ويرفض الطلب، فإذا ما ألح عزيز، أنباء نديم - زوراً - بأن غيره قد تقدم لخطبة الفتاة وأنها قبلت الخطيب الجديد. ويترك نديم عزيز لتفجعه وحيرته بين التصديق والتكذيب ويجيب داعياً دعاه إلى الحان وصحبته الخلان والغزلان. بينما تندب عزيزة حظها، ولا تمك لحبيبها الا الدعاء وتطلب إليه أن لا يقطعها، وأن يواصل الود، حتى لا تهلك كمداً. وينتهي الفصل ونديم بين الكأس والطاس، وعذب الألحان، ينق عن سعة، شأن كل سفيه متلاف.

وقضى فصول المسرحية الأربعة الباقية في خط متصاعد من الإثارة. فهذا نديم قد أهلك ماله وذهب الى أهله يتشكى وتلومه الأخت وتلومه الأم، فينفجر في الأخيرة ويحملها تبعة ما آلت إليه أموره، فهي التي كانت تعينه على الشر، وهي التي كانت «خازنة خموره»، على حد تعبيره. وتطلب إليه المراتان أن يمضى فيزور صديقاً لوالده اسمه الأمير صديق - الذي نكتشف من بعد أنه والد الخطيب المنكور الحق - ليطلب إليه العون. ويفعل نديم، ويذهب لمقابلة الأمير، ولكن هذا - لحاجة في نفسه - يغلظ له في القول، ويرده عن بابه خائفاً، ولا يسمع فيه لشفاعته ابنه عزيز. ويعود نديم لأهله مدحوراً، وبينما الجميع في حال من البؤس تدفع إلى اليأس، تدخل عليهم عجوز تقول إنها كانت صديقة للوالد المتوفى وأنها اعتادت أن تدع لديه أموالاً يثمرها لها وهي غائبة في الحج. فعلت هذا مرارا من قبل وهي اليوم تدع لدى نديم خمسة آلاف دينار وتطلب إليه الإنجبار بها، نظير إعادة رأس المال إليها مع ثلث الأرباح. وتزيد السيدة على الدنانير قرطاً ثميناً تعطيه لعزيزة.

ويخرج نديم ليعود من بعد ومعه قصة غريبة أخرى. فقد التقى بشاب ملثم الوجه، ولما علم الشاب من نديم أن معه عشرة آلاف دينار وبعض جواهر (يبدو أنها القرط وصل إلى نديم

بطريقة لا يذكرها النص، وإن كنا نفهم من الحوادث أن المرأتين سلمتهما نديم كي يبيعه ويتجر بشمته) نقده في الجوهر عشرين ألف دينار، ونصح له بالتجارة في الثلاثين ألفاً، وعلمه أصول مهنة التاجر، وأشار عليه بالسفر من فوره.

وينتهي الفصل الثاني ونديم يتهيأ للسفر بين الدعوات النصائح وعبرات الأم والأخت.

في الفصل الثالث عصابة من قطاع الطرق تهجم على الملكة والأميرة ندمى ابنتها، وتتغلب على جميع رجالها وتوقعهم بين قتيل وأسير. وفجأة ينشق الغبار عن نديم، وقد أصبح فارساً مقداماً يتبعه عشرة من الصحاب، ويعمل في المنتصرين السيف ويبلو بلا حسناً حتى تأتي العساكر السلطانية، فتلقى القبض على الجميع بما فيهم نديم.

غير أن الملكة تأمر بالافراج عنه على الفور، وينظر نديم إلى ابنتها ندمى فيقع في غرامها، وتبادلته هي الغرام، بل تمرض من فرط حبها، وتتمنى لنفسها الموت. وتفهم أمها حالتها فتعدها خيراً.

فاذا جاء الفصل الرابع فنحن في ديوان الملك، حيث يعتقد هذا مجلساً من وزرائه ونصحاؤه. يبحثون فيه شئون الملكة، ويعلم الملك مبدأ في الحكم الصالح وهو قائم على نقطتين: تنور العقول بالعلوم النافعة، المعقول منها والمنقول، وتأكيد المحبة بين القوة الحاكمة والقوة المحكومة.

ثم يعطى الكلمة «لشيخ الأنام»، وهو قائد ديني وفكري متحرر، لا يبدو أنه يشغل منصباً رسمياً في الدولة، فيأخذ شيخ الأنام هذا في محاسبة وزراء الملك على ما قصروا فيه من أمور. فهذا وزير العلوم لم يلتفت إلى ما أصاب الناس من ترك لدينتهم وما آلت إليه أمور اللغة العربية من إهمال، حتى أصبح المتكلم بها كأنما يقترف جرماً، بينما انتشرت اللغات الأجنبية وأخذ معلموها الأجانب يستميلون الطلبة إليها، ويتبحرون اللغة القومية.

ويدفع وزير العلوم بأن الآداب العامة من اختصاص وزارة العدلية وفيما يخصه هو، فما البأس في أن تدرس العلوم باللغات الأجنبية، ما دام للغة الوطنية ساعات كافية تدرس فيها؟ وقد قال الرسول: «أطلبوا العلم ولو في الصين». فأى ضرر في التعلم على أيدي الأجانب إذن؟ ويرد شيخ الأنام بأن المقصود هو اعلاء شأن لغة البلاد، وليس حظر تداول المعارف. وهذا التداول يمكن أن يتم عن طريق ترجمة العلوم إلى لغة البلاد، مثلما فعل أولئك الأجانب الذين تنقل عنهم. فهم نقلوا إلى لغاتهم معارف غيرهم، فضمّنوا بهذا مصدراً للقوة للفتهم، وأمنت من التشويه هويتهم وعاداتهم القومية.

ويقول وزير الداخلية بأن وزارته تهتم أساساً بالأمن العام، وذلك في وجه أهل الفساد وقطاع الطريق، ولا سيما في مثل هذا الزمان، الذي كشرت فيه أحزاب العدوان، فمن رجال فوضويين وأشخاص اشتراكيين... لا أدب يردهم ولا دين.

ويعود شيخ الأنام إلى الكلام، فيقول: إن مدارس الأجانب مزدانة بالمعابد وفيها للتلاميذ درجات لكل عابد. فهل في مدراسنا شيء من هذه الرسوم يا حضرة وزير العلوم؟ وهل عندنا ديوان مختص بالديانة؟ وهل عندنا مدارس كاسية للبنات يتلقين فيها علوم الآداب والصناعات؟ ألم تأخذك الغيرة على بناتنا الأقارب، حين نبعث بهن اضطراباً إلى مدارس الأجانب؟ وأما ما قاله وزير الداخلية من اشتغاله بمنع الفوضويين والاشتراكيين، فانه علة بغير تعليل. لأننا بحثنا عن الأسباب الداعية لثورات تلك الأحزاب فوجدنا معظمها الفقر المدقع واليأس المروع، واستبداد ذوي الأمر والثروة، وعدم الشفقة والنخوة. من أجل هذا يشور الناس، ويشعرون أن ليس لهم في دولتهم نصيب، فيختفي ولاؤهم لها. والحل عند شيخ الأنام هو التساند والتكافؤ الاجتماعي مثلاً في الزكاة. وينتهي النقاش بموافقة الملك لشيخ الأنام على ما أراؤه ودعوة الوزراء إلى التعاون والتساند لخير الحاكم والمحكوم معا.

ثم يدخل رسول من قبل عامل الحدود لينبئ الملك بما جرى للملكة والأميرة، فيحزن الملك ويشور، ويأمر أتباعه بتعبئة الجيش فإنه خارج لملاقاة الأعداء. غير أن رسولاً آخر من قبل الملكة يأتي ليبشر الجميع بنجاتها والأميرة، ويشيد بالدور البطولي الذي قام به نديم، ابن الصهر الأكرم رشيد.

ويشهد الفصل الخامس والأخير عملية لم الخيوط المبعثرة المألوفة في أمثال هذه الحكايات المسرحية. فنديم يتصالح مع صديق والده «صديق» بعد أن يزجره هذا الأخير حين يدخل عليه نديم ليعاتبه ويهزأ به ويعيره بسوء المعاملة التي أبداه لها من قبل.

ويوضح صديق أن المرأة المغربية التي منحت نديم العشرة الآلاف جنيه هي والدته الأميرة سلمى أرسلها إلى أسرة صديقة متخفية. والرجل الذي اشترى الجواهر بالعشرين ألف دينار هو خال صديق أرسله هو الآخر للنجدة. ويستخذي نديم ويفطن إلى عدالة الدرس القاسي الذي ألقيه عليه صديق والده، الذي لم يخن، وإنما قسا عليه ليزجر. ومن ثم يوسط نديم الأمير صديق لدى الملك كي يزوجه من ابنته الأميرة، نعمى، فيعده صديق خيراً.

وبالطبع تتم الزيجة السعيدة، وينعم الملك - فوقها - على نديم بمنصب وزير الدائرة الملكية، وبالوسام المرصع من الدرجة العلوية. ويتزوج عزيز من مالكة فؤاده الأميرة عزيزة. وتنتهي المسرحية والملك يطلب إلى الجميع أن يحافظوا على الصداقة والوفاء، ليدوم بينهم صدق الإخاء.

هذه هي القصة المسرحية التي تتضمنها أول ميلودراما مصرية في تاريخ مسرحنا. وهي قصة مليئة بالثغرات والمعايب. تستحق فعلاً كل ما وجه إليها من انتقاد: الشخصيات دمي، والتطورات غير معقولة. والسجع شامل ومتكلف، والقصة تهذب بما يشبه الواقعية ثم سرعان ما تتحول إلى حكاية خرافية من حكايات ألف ليلة وليلة. غير أن هذا كله لا ينبغي أن يصرف أنظارنا عما في «صدق الإخاء» من نقاط إيجابية كثيرة.

وأول هذه النقاط أن شكل الحكاية الخرافية الذى تتطور اليه المسرحية ليس فى الحقيقة دليل ضعف فى قدرة الكاتب على تطوير مسرحيته على المستوى الواقعى بقدر ما هو دليل على رغبته فى التخفى. ذلك أن «صدق الإخاء» رغم حديثها عن السلاطين والأمراء والفرسان والسيوف المهنددة، هى فى جوهرها مسرحية معاصرة تتحدث عن زمانها، وت نقد الأحوال المحيطة، وتشير إشارات موارية إلى وقائع بعينها.

ويبدو لى أن إسماعيل عاصم قد أراد أن يكتب مسرحية ترشد قومه وتهديهم وتصلح من أحوالهم، فبدأها فى المفتاح الواقعى، ثم كأنما خشى أن تتعرض للمصادرة أو التشويه، فأخذ موضوعه الدقيق هذا، وهاجر به إلى مكان وزمان آخرين، يختلفان مظهرياً عن زمانه ومكانه. فمكان الحوادث وتيارها العام يشير إلى بلد إسلامى ما ولكنه لا يحدد ملامح هذا البلد. وزمان الحوادث هو بالفعل تاريخى ولكنه تاريخى فى المظهر فقط، فإن فى غرضه إشارات مغلفة بالغلاف الرقيق تشير إلى إسقاطات على حاضر يعنيه المؤلف.

والخلاصة أن المسرحية تتحدث عن مصر ولا مصر معاً وعن زمان الكاتب ولا زمان محدد فى وقت واحد. والدليل على هذا متوافر فى الشكل والمضمون معاً.

هناك مثلاً مشهد الحان، الذى يضيع فيه «الأمير» نديم أمواله فى سفه، والذى يبدو فيه مجرد وارث متلاف معاصر يشرب الويسكى والفيرموت والبيرة، والشمبانيا، والروم والنيبذ والعرقى وغير هذا من خمور معاصرة كانت بضاعة الوارثين العاطلين أمثاله منذ القرن الماضى. فهذا مشهد عصرى مصرى تماماً، بما فيه من خمار يونانى اسمه باولو، ومراب يهودى اسمه إبراهيم، وشيخ بلد موسر يأتى إلى القاهرة هو الآخر ليضيع أمواله فى مواخير الأزبكية.

هذا المشهد يشد المسرحية بوضوح إلى الزمن المعاصر، وقد التفت الفنانون إلى أهميته، فاستغلوا حقيقة أن إسماعيل عاصم قد رسم خطوطاً أولية له وحسب وترك أمر تطويرها للفنانين أنفسهم، فزادوا كثيراً من الصور والأشخاص وجعل الحوار والأغاني فى المشهد، مما جعل منه فى بعض نسخ المسرحية جزءاً مبكراً من أجزاء المسرح الهزلى الذى عرفته مصر فيما بعد على أيدى كشكش بك وعثمان عبد الباسط مع نغمة وعظية قوية.

يبدأ المشهد فى خمار، وفيه يظهر نديم ومعه ندمان ثم بنات وخمرجية. ثم شيخ البلد ثم الصراف. وينص المشهد على لحن مناسب للهيئة، يغنيه الجميع ثم يجرى الحوار التالى:

نديم : يا باولو!

باولو: نعم.

نديم: هات مشروب على حسابى للجميع.

أحد الندمان: عشت يا أمير يا أب الذهب الكثير.

(مغنى)

شيخ البلد: (داخلاً) سلام عليكم يا خواجهات. تعال يا باولو تعال. شوفنى أشرب

ايه، وهات واحد بنت من اللى بيلمعوا دول.

روژه: تشرب ايه ياسى الشيخ؟ تشرب زبيب؟

شيخ البلد: هات زبيب، تين، الليت جيبه.

(الجميع يضحكون عليه ويجرى التاليس)

وكان المفروض أن يدخل بعد هذا مباشرة الصراف ابراهيم، غير أن واحدة من نسخ المسرحية تصيف لمسات أخرى للمشهد تأكيداً لواقعيته مثل:

صوفى: موش لطيف هذا؟ انظر يا حبيبى.

نديم: آه يا طرب. عال. عال.

روژه: اعطنى هذا الخاتم ألبسه هنا.

نديم: خديه يا روحى. (روژه تلبسه).

روژه: اليس مليح؟

نديم: يا سلام، ابوس ايديك وحياتك.

(دور مغنى)

عمادة: (داخلاً) مسيك بالخير يا خواجه. تعالى يا بنت (ثم يجلس مع صوفى) هات واحد اسمه ايه - اسمه ايه الفايرو؟ - اسمه - جاتر داهية - زبيب.

حشمت: تعالى يا صوفى.

عمادة: عيب عليك يا أفندى. أقعدى يا بنت.

حشمت: طنطا يا سى الشيخ.

عمادة: طنطا فى عينك يا غاير. الواحد منكم جيعان فى بيتته ويحضر يتفننجنص فى

الخمار. جاتكم غارة.

(ثم يدخل الخواجة إبراهيم الصراف)

باولو: ليتك سعيدة يا خواجه إبراهيم. هاهو صاحبك.

(يشير على نديم)

إبراهيم: سعيدة يا سعادة الأمير.

نديم: أعط الخواجة إبراهيم كل مشروبه على حسابى.

باولو: هل حضرتك فاكه الحساب؟

نديم: قد ايد؟

باولو: عشرة آلاف فرنك مع حساب القمار.

نديم: غور. بس كده؟ هات دور لجميع الموجودين كرامة للخواجة إبراهيم.

إبراهيم: ربنا يطول عمرك يا فتجى يا بوجيبين.

(دور مغنى)

إن أدلاءكم هم الذين دلوا الأشقياء اليكم، واتفقوا مع أعدائكم يا سيدتى عليكم.

فتقول الملكة:

- وا أسفاه، لولا انقسامنا على بعضنا ما وصل الذخيل إلى أرضنا.

وهي عبارة مقحمة عمداً لتشير إلى ما كان حدث في مصر قبل اثنتى عشرة سنة، حين خان بعض المصريين الثورة العربية وعملوا جواسيس لحساب الجيش البريطاني مما جعل الذخيل يصل إلى أرضنا بالفعل.

وهناك - أهم من هذه العبارة وأوضح - ما يدور في مجلس الملك من نقاش أوضحت خطوطه الرئيسية فيما سبق، وهو نقاش واضح المعاصرة، أهم ما فيه هو تلك الإشارة إلى قضية كبرى دارت حولها أحداث كثيرة فيما تلى زمن المسرحية من سنوات، ابتداءً من عشرينات القرن الحالى وهي: ماذا يكون الموقف من الثروة القومية: كيف توزع، وعلى أى أساس؟ وماذا نفعل بالآراء العالمية التى أخذت تدبج ابتداءً من منتصف القرن الماضى مثل الفوضوية، والاشتراكية... الخ.

واهتمام المسرحية بهذه القضية بالذات شيء جريء، ذلك ان شيخ الأنام - وهو يتخذ من الملك نفس الموقف الذى كان يتخذه الأفغانى من الحكام فيؤدى دور الناصح المستشير، الشائر على الجمود، الراغب فى العصرية والأصالة معاً - شيخ الأنام يقول بوضوح: الثورة مبررة ما دامت الحكومة لا تنصف الناس. ثم يمضى قدماً ليقرر أن الولاء للدولة إنما يكون على أساس مادي واضح:

«إذا لم يكن للمرء فى دولة امرء
نصيب ولا حظ فتنسى زوالها
وإن هو لا تسي حظه ونصيبه
لدى دولة أخرى بخير دعا لها»

والى جوار هذا، فإن المشهد يكتسب مزيداً من المعاصرة من الطريقة التى يصور بها الكاتب الوزراء وتصرفاتهم. كل لا يعنيه الا التصور الضيق لرسالة وزارته، ويسارع بالقاء ما يخرج عن تصوره هذا من تبعات على عاتق غيره من زملائه الوزراء.

وفوق هذا كله، هناك حقيقة واضحة وهي أن نقاش المجلس كله مقحم بشكل بارز على جسد المسرحية، لا شيء يبرره الا رغبة المؤلف فى أن يجمع بين الوزراء أمام الملك ليتخذ من اجتماعهم وسيلة لإداعة آراء يعينها تهم الكاتب، وتعكس مشاكل حقيقية كانت تقوم فى مصر تلك الأيام. من أجل هذا قلت إن الشكل التاريخى الظاهرى الذى صب فيه إسماعيل عاصم مسرحيته هذه قد جاء مجرد رغبة منه فى توقي غضب السلطات، وأنه كان يقصد بمسرحيته أن تكون - فى الجوهر - مسرحية، وأن تحكى عن مصر.

نديم: اعطيه يا خواجه إبراهيم المبلغ المذكور وعليه فرنك بقشيش.

إبراهيم: أمرك يا سيدى فقط يلزم تأمين للبنك على المبلغ والفوايد.

نديم: اكتب رهينة بالأطيان الباقية.

إبراهيم: ليس عندنا وقت. أختم لى هذه الورقة على بياض، وبعدها أنا أكتب رهينة فيها بالأمانة.

(ثم أن نديم يختم ورقة على بياض ويعطيها له).

إبراهيم: عن إذن سعادتك أتوجه أحضر المبلغ. وأقفل البنك لأنى تركته مفتوح.

نديم: ارفوار يا حبيبى.

(ثم يخرج إبراهيم).

ياولوى: من فضلك أعطنى الحساب.

نديم: خدهم من الخواجة إبراهيم.

ياولوى: أنا لا أعرف إبراهيم وخرج لحاله.

نديم: أنا وهنت له أطيانى من أجل خاطرك.

ياولوى: موش شغلى. أعطنى ثمن الخمرة والا أوديك الحكومة.

نشيد

روژه:

نديم سكر وصبح بالهم	وصار بتفليس فسى غم
وكم أقول لك يا ابن الناسو	فضك من الخمرة والكاس
واوعا لنفسك والأنفاس	واصحا من الغفلة يادم
صبحت متعوس يا غارة	محبوس وجسك خماره
فى نفسك أضرب عذاره	أحسن من العيشة بالغم
ضيعت ممالك فى الاتلاف	بين الخمورجى والصراف
ما هكذا فعل الاشراف	ابكى على روحك واندم

الجميع:

يا رب عفواً يا غفار	عما أجرينا من اوزار
واستر علينا يا ستار	فانت بالجانبى ارحم

ومن جهة المضمون، هناك عبارة واضحة الدلالة تقولها الملكة قرب نهاية الفصل الثالث بعد أن تنجو من قطاع الطرق، ويأتى واحد من هؤلاء وقع فى الأسر ليقول لها:

على أن المسرحية قد كتبت في واقع اجتماعي وأدبي معين، هو الذي حدد شكلها النهائي. ذلك أن إسماعيل عاصم لم يكن أمامه ١٨٩٤ من مواد أدبية محلية يبنى بها مسرحيته إلا: حكايات ألف ليلة وأدب المقامة، والحكم والمواعظ وخطب المساجد، وقصص القرآن فصبها جميعها في بوتقة واحدة بأمل أن تنصهر معاً. ومن هنا تأتى الأهمية الفنية لمسرحيته: «صدق الإخاء». أنها تصور ميلاد الميلودراما المصرية الأولى على أثر ما قام من تفاعل بين الأشكال الأدبية المذكورة آنفاً وبين شكل فنّي وافد هو المسرح الغربى. وهو ميلاد شديد الطرافة لمن شاء أن يرقب عن كثب كيف تخلق المسرح المصرى واندفع إلى الحياة رغم ركام كثير خلفه الماضى، ورغم صدام واضح بين فن المسرح وبعض ما رسب في النفوس من آراء وأفكار هى بطبيعتها مضادة للدراما حيناً ونافية لها حيناً آخر.

هذه عزيزة تشكوهماً لحبيبها عزيز، في أول الفصل الأول وتقول له إن أمرها لم يعد بيدها، وإنما بيد أخيها، بعد أن مات أبوها، وتبشّه مخاوفها من أن يؤدى سرف أخيها إلى فقر الأسرة، فيرد عليها عزيز هذا الرد الذى ينضح بأثر أدب المقامة: اعلمى يا حبيبتى ان المال يزول، والحال تحول، والذهب يذهب، والفضة تنفض... الخ.

وهو رد يصور واحداً من مظاهر الاستعراض اللغوى الذى ينتشر في المسرحية فيفتت فيها الدراما ويعوق سيرتها.

وهذا هو الأمير صديق ينصح لولده عزيز في مستهل المنظر الثانى من الفصل الخامس بأن يحذر المصير الذى انتهى إليه نديم، فترد على لسانه العبارة التالية التى تشير بوضوح إلى عقبة رئيسية تقوم في الروح العربية عامة والمصرية ضمناً ضد فن الدراما. يقول الأمير صديق: ان من يغفل عن نفسه حتى يسقط في الورطة، ثم يعانى العذاب حتى يتخلص من تلك السقطة فإنه غير حازم عند العقلاء، ولم يكن في عداد المعتدلين الحكماء. كما فعل نديم في أول مرة، ثم قاسى عذاب الزمان ومره. وإنما الحازم من أبصر أمامه، ووضع في المكان الثابت أقدامه، متحذراً من السقوط، متحفظاً من علة الهبوط. فأوصيك أن تكون من أولئك الحازمين، لتنجو من ندامة الساقطين».

فهذا في الواقع شجب واضح للمسلك الدرامى، ومدح ليس أقل وضوحاً للموقف اللادرامى. من واجب الإنسان الا يسقط أصلاً، فهذا هو الحزم. أما من سقط وكافح حتى خرج من الحفرة فهو يضرب مثلاً سيئاً. غير جدير بالاحتذاء.

واذن فهى ما فعل أبطال الاغريق وعصر النهضة من تحد للقدر والمصير وباطل ما كان ينبغى له أن يكون. والإعجاب لا يكون بمن فعل وبرد الفعل - أى من يكون درامياً في الشكل والجوهر - وإنما بمن يفعل أصلاً.

وعبثاً تحاول مسرحية إسماعيل عاصم أن تحتاز هذه العقبة الكامنة في الروح العربية بأن

تطور نديم تطوراً غير مبرر من وارث متلاف إلى بطل صنديد ينتمى الى الأساطير فإنها إنما تنجز هذا بالقول - أى بالرواية - وليس بالفعل، أى بالتطور الدرامى القائم على الصراع.

والخلاصة أن «صدق الإخاء» تصور الميلودراما المصرية وهى في لحظة الميلاد من رحم تراث اهتز اهتزازاً واضحاً بمقدم لون ثقافى جديد. فهى تتأرجح بوضوح بين فن المسرح وبين الفنون القولية الموروثة. وهى تحاول جاهدة أن تكسر إطار المقامة والحكاية وتسعى إلى شكل أكثر فعالية منهما وهو المسرحية. وهى تبذل جهداً واضحاً لتنتقل من مفهومات العصور الوسطى للحياة والناس إلى مفهومات أكثر عصرية. تتناول الجذور العميقة للمجتمع بالفحص والاختبار. ومن هنا لا يملك أحد أن يغفل قدر «صدق الإخاء» ولا أن تغلب عيوبها الكثيرة على إيجابياتها الواضحة، فيرفضها.

إن مكانها في المسرح المصرى قريب من مكان «حديث عيسى بن هشام» في الرواية المصرية. كل منهما يمثل الشرنقة التى خرجت منها الفراشة. والشرائق، بعد هذا تختلف، وكذلك تختلف الفراشات!



الفصل الثالث

فرح أنطون

بين الطبيعة والميلودراما

شئ طبيعي أن يكون فرح أنطون قد رأى: «صدق الإخاء»، على المسرح بعد قدومه إلى مصر في مطلع القرن، فشاقه مشهد الحان فيها، واستفزه إلى الوقوف عند ظاهرة الوارث المتلاف، لاستقطار ما فيها من إمكانيات درامية، بل ليس من الشطط أن نفترض أنه ذهب مراراً ليرى مسرحية يتشد فيها الشيخ سلامة حجازي، ويقوم خلالها بالدور الأول، دور الثرى المتلاف نديم، الذي يترك الخمر إلى ساحات القتال. ولا يبعد أن يكون مشهد الحان قد شد جماهير النظارة بما فيه من واقعية، فنجح لديها نجاحاً وجه خطوات فرح أنطون إلى أن يجعل من الحان مكاناً رئيسياً، وما يجرى فيه حوادث أساسية في أول مسرحية اجتماعية تكتب في مصر بصوت مباشر، ورغبة عارمة في مواجهة الواقع الاجتماعي، مسرحية: «مصر الجديد ومصر القديمة» التي خرجت للناس عام ١٩١٣، حين مثلتها فرق جورج أبيض على مسرح الأوبرا.

لا مواربة هنا، ولا هرب بالموضوع إلى دهاليز الحكاية الخرافية فالوقت جد، (نحن على بعد أقل من عام من حرب عالمية فظيعة)، وأزمة مصر حقيقية، (ثورة ١٩١٩ بعد ست سنوات). والخوف من الحكام والغاصب الدخيل أصبح أقل حدة مما كان، منذ أن وجه الجيشان العام مصطفى كامل إلى أن يتفخ في النفير، ليوقظ النوم.

وفوق هذا، فقد كان فرح أنطون قد قرأ، فيما قرأ من أدب الغرب، أعمال إميل زولا، فأعجب إعجاباً ظاهراً بنظريته الفنية القائمة على انتخاب مقاطع عرضية من الحياة وتقديمها في أعماله الفنية كما هي، دون تدخل كبير من ذاتية المؤلف. وهي النظرية التي أصبحت

فهو إطار عام أو مقطع عرضي ذلك الذي نجده في مسرحية « مصر الجديدة ومصر القديمة » تتحرك فيه الشخصيات حركة فضفاضة، بعيدة كل البعد عما كان يطلبه ارسطو من خلق مسرحى عضوى، تنساب بدايته إلى وسط ونهاية، كل منها عضوى ولازم ومنطقي، كما تنساب أجزاء جسد القطة أمامنا في حتمية فنية لا راد لها.



وقد تورط فرح أنطون في أوصاف متضاربة لمسرحيته تبع تناقضها جميعاً من حقيقة بعينها، وهى أن الكاتب لم يكن يعنى تماماً حقيقة ما فعل بكتائته للمسرحية. فعلى حين نراه يعتذر عن اضطرابه إلى أرضاء الجمهور بالخروج عن الشكل التقليدى للمسرحية، ويصف « مصر الجديدة » بأنها « أربع روايات متداخلة في بعضها »، نراه ينفى « إلى رأى أكثر حكمة فيقول: « إن الرواية مع تشعبها وتنوعها وكثرة مواضيعها ذات وحدة تامة - لأن الوحدة أول أصل من أصول هذا الفن ».

وعلى حين يمضى من بعد فيعدد الروايات الأربع المزعومة التى تتضمنها مسرحيته بأنها: رواية خريستو وما يجرى له ومنه، ورواية المزر، ابنة العيلة وابنة المدرسة التى سقطت لغلو أخلاقها فى طلب الحرية، ورواية فؤاد بك بطل مصر الجديدة التى تقوم على قوة الإرادة والنشاط والتزام الجد حتى فى حالات اللهو. ورواية مهف هاشا وجماعة من الوارثين وما كانوا عليه وما صاروا اليه بسبب التمييز والطيش وحياة اللهو المتصل اتصالاً قاتلاً.

على حين يفعل هذا ويزيد على الروايات الأربع « روايتين أخريين » تمثل أولاهما السيدات فى خدورهن وما ينظم من مؤامرات على الرجال لاعادتهم إلى الصراط المستقيم، وتمثل الثانية هتاف صباح باشا السودانى هتاف الفرح والمسرّة لقيام مصر الجديدة.

نجد الكاتب يدافع عن نفسه - من بعد - ضد اتهام البندارى أفندى له بأن مسرحيته خالية من الوحدة بقوله إن المسرحية تتمتع « بوحدة تامة من أولها إلى آخرها » متمثلة فى « كازينو خريستو، وخريستو نفسه وما دار حولهما، تلك هى مصر القديمة ». ثم يمضى فرح أنطون ليؤكد أن هدفه الرئيسى من المسرحية قد كان إظهار ان الشر الاجتماعى الذى يرمز إليه خريستو أقوى من كل المحاولات التى تبذل لهدمه. والدليل على ذلك أن كل من تحركوا حول خريستو قد تحطموا، والذى سلم بعض السلامة وهو فؤاد بك راح جريح القلب منغص العيش.

فهذا رأى آخر مناقض لفكرة الروايات الأربع. رأى يجد أن المسرحية تقوم على رمز مكانى مركزى - كما نقول بلغة نقد اليوم - هو بار خريستو استخدمه الكاتب لا ليبشر بمصر الجديدة - كما قال أنفا - وإنما ليحذر من استمرار قيام مصر القديمة.

كان زولا يجمع المعلومات المفصلة عن موضوعاته ويدونها بدقة فى كراسات يرجع اليها عند الكتابة، معلومات عن السكة الحديد والبورصات، والمصارف وما اليها. وكان من رأيه أن كتابة رواية ما أمر يماثل اجراء تجربة فى مختبر علمى؛ ومن واجب الكاتب أن يخلق شخصياته وفق القوانين التى تحكم الوراثة، والمجتمع والنفس البشرية ويضعها فى شريحة معينة من الزمان والمكان، ثم يترك لسلوكها وتصرفاتها أن ينبعا بشكل طبيعى من تفاعل الشخصية مع الزمان والمكان.

وقد انحاز فرح أنطون إلى هذه النظرية الطبيعية فى حين رفض الصيغة الأغريقية للمسرح، المتمثلة فى « حادثة واحدة متماسكة من جميع جوانبها، وتخرج أجزاءها وحوادثها بعضها من بعض خروج الأزهار من أكمامها ». وعوضاً عن وحدة الحدث، استخدم فرح أنطون صيغة المقطع العرضى، أو شريحة الحياة، فقدم صورة اجتماعية واسعة، فيها قطبان رئيسيان أولهما: مصر القديمة، ويمثلها حان خريستو بكل ما فيه من شر وتخلف واستغلال ويكل من يألف الحان من أوباش ومغفلين ومتلافين. أما ثانى القطبين فهو مصر الجديدة ويمثلها فؤاد بك وأسرته المستقرة.

وبين هذه القطبين الكبيرين تتحرك الشخصيات الرئيسية جميعاً، وهى: خريستو، وفؤاد بك والفنانة المزر، ومهف هاشا.

خريستو اليونانى المرابى، المتاجر فى أجساد النساء المحتمى بالامتيازات الأجنبية، يشد حانه ورواد حانة ومصر كلها إلى الفساد الراهن، محاولاً أن يبقيه دوماً، ليبقى معه. وفؤاد بك، يقع حيناً فى أسار مصر القديمة، وينفق من ماله على الفنانة المزر، وعلى اللهو والشراب، ويتخذ المزر عشيقته يؤثث لها وكر غرام، ولكنه لا يلبث أن ينتفض ويفيق لنفسه ويحرر روحه وقلبه من اغراء القديم الفاسد ثم يذهب إلى السودان ليحقق لنفسه ولطبقتة مجداً، ويجمع ثروة يعود بعدها إلى مصر ناجحاً، مستقراً، وداعياً إلى تأسيس مصر الجديدة.

والمز المرأة المثقفة التى ثارت على تقاليد كبت المرأة ومصادرة حرياتهما، ثم « تورطت » فى طريق الفن، وأصبحت نجمية من نجوم الغناء تدين لها القلوب والنفوس وحسابات البنوك. وهى تتردد تردداً واضحاً بين مصر القديمة، ومصر الجديدة. تنبذ الحان وتكره كل ما يمثله، وتهفو فى أعماقها إلى حياة الاستقرار والشرف والانحجاب، ولكن وضعها يطاردها، ويحكم عليها بأن تظل دائماً أقل من امرأة شريفة، حتى ولو وجدت من يتزوجها مثل: فؤاد بك.

ومهف هاشا، وهو ينتمى، بحكم تصرفاته المالية والفراغية إلى مصر القديمة، وإن كان المؤلف - مجافياً منطق الفن ومنطق الطبيعة الزولوية معاً - يجعله يهتم فى المراحل الأولى من المسرحية بأمراض مصر الاجتماعية، ويخطب فى جمع من المسافرين على ظهر باخرة متجهة إلى الاسكندرية، فى مضار هجرة الخواجات إلى مصر، ويعدد الازواء الاجتماعية التى يحملونها

وقد انعكس هذا التناقض الكبير على رأى المؤلف فى الصنف الفنى الذى تمثله المسرحية. فهو أحياناً يصنفها بأنها من نوع الميلودراما، الذى يسمح بطبيعته بالتنوع والتعدد فى الموضوع. قال هذا فى مقدمته للمسرحية المنشورة، ثم أعاده مرة أخرى فى رده على البندارى أفندى. غير أنه ما لبث أن غير رأيه فى تصنيف المسرحية فقال فى رده على صحيفة: الاجيبشن ميل - التى أخذت على المسرحية خلوها من حادثة فجائية تدش الألباب - «إن المؤلف إنما قصد.. تصوير الطبيعة والحياة لإثارة الدهشة بالحوادث الفجائية. فهو فى روايته ناتور ليست لارومانتيك».

وبهذا الاعتراف الأخير، يكون فرح أنطون قد تبين أخيراً حقيقة ما كتبه فى مسرحيته: «مصر الجديدة ومصر القديمة» فهو قد أخرج للناس مسرحية مكتوبة على المذهب الطبيعى، مبنية على الحوادث المتلاحقة وليس على الحدث الواحد، وهادفة إلى النقد الاجتماعى عن طريق مزج من الريبورتاج، وتصوير الشخصيات، ووصف البيئة وصفاً دقيقاً، ثم دفع هذا كله إلى التصارع والتفاعل، لينبع منه شكل فنى فضفاض يحوى أشخاصاً عديدين وحكايات كثيرة، ويجمع - بوضوح - بين المسرحية والرواية.



ولو نظرنا - على ضوء هذا التحليل - إلى «مصر الجديدة» لوجدنا مزاياها وعيوبها، واضحة ومفهومة. إنها أقرب ما تكون إلى الرواية، شكلاً وبناءً، وخاصة فى الفصل التمهيدى. والكاتب لا يبذل جهداً ما لإخفاء هذا الشكل الروائى لمسرحيته. بل إن من الواضح أنه قد زاد فى إبرازه فى المسرحية المطبوعة لجعل لها قيمة ويضفى عليها وضوحاً لدى القارىء غير المتعرس بالمسرح^(١).

غير أن البناء الروائى موجود فى المسرحية ذاتها. وموجود بوضوح. ذلك أنه ينبع أساساً من رغبة الكاتب فى أن يقدم عرضاً مسرحياً يحوى فرجة واضحة، ولا يمتنع - فى الوقت ذاته - من أن يصور المجتمع، وينقده ويوجهه. تلك رغبة أملاها عليه احساسه بالتبعة اذ يقدم أول مسرحية ذات مرمى لجمهور اعتاد «نوع الرومانتيك من الروايات» وألف أن يرى فيها «العجائب والغرائب والمبالغات الشرقية».

(١) يلجأ فرح أنطون إلى ترقيم المشاهد بأرقام سلسلة فى الفصل الأول خاصة. ويجعل من الفصل التمهيدى شيئاً أقرب ما يكون إلى فصل فى رواية، ويخاطب قراءه فى مستهل الفصل الأول، ويحيلهم على وقائع الفصل التمهيدى تارة، وعلى العرض المسرحى الذى قدمته فرقة جورج أبيض تارة أخرى، والذى صورت الفرقة فيه الحياة اليومية فى شوارع البلدة، «وما أهميته هنا فى مشاهدته وتقليده، لا فى وصفه.. مثال ذلك مرقص القرد.. وملعب الأفاعى وباعة الصحف، ومتطفلو الأذى وناصو الكعك والسجائر والأشجار وأوراق اليانصيب و«المنعش النديم» والمتعبدون والمتسولون والمغنيات وغيرهم ممن يكثرون فى كثير من القهاوى صفر المجالسين فيها بجلبتهم والملاحم وكثرة ترددهم.. ومن حسن حظهم أن الفنانين بالأمر فى مصر لا يرون رأى الفيلسوف نيتشه فى مثل هذه الطبقة».

لهذا سعى فرح أنطون إلى أن يعرض المتفرج عن غياب هذه المدهشات بمشاهد تحوى فرجة طريفة مثل: مشهد سطح سفينة، وما يجرى عليه من أحداث تنتهى بحادثة مثيرة هى انتحار راكبة من ركابها ثم اتقاذاها من بعد. ومثل سر يلف راكبة أخرى، هى الشابة «إيدال» التى نزل مدة لا تعرف حقيقة صلتها بالراكبين اتيين وبولين، إلى أن نتبين فيما بعد أنها فى مقام خادم لهما، وانهما قد استقدماها من فرنسا ليتجرا فى جسدها، شركة مع خريستو صاحب البار، الذى تأخذ - من تلك اللحظة - تتوالى علينا أنبأوه المثيرة. ومثل مشهد باعة الصحف فى الفصل الأول، الذين يصورهم فرح أنطون وهم يتصايحون على بضاعتهم، ثم يسمح لواحد منهم بأن يدخل المسرح ليشتري منه فؤاد بك الصحف كلها بقرش صاغ، وليجرى بينه وبين فؤاد بك حديثاً قصيراً فى السياسة، يتحاشى فيه البائع أن يذلى برأى ما خولاً على معاشه. ومثل مجلس نساء فى سراى مهتف باشا، وما يدور فيه من أحاديث بعضها فارغ وبعضها الآخر ذو هدف، ثم تدخل إحدى ضاربات الودع لتسبين زين وتشرف البخت، وترفض عن النساء وعن المتفرجين معاً بما تقول وما تفعل. ومثل مشهد الفلاح الشيخ غرابوى وزوجته، اللذين يزوران خريستو للاقتراض بالربا الفاحش، بعد أن تصر الزوجة على أن تقيم حفلاً بمناسبة ختان أحد أولادها، لا تملك لا هى ولا زوجها نفقات إقامته. وهو مشهد يستغله فرح أنطون لنقد حماقات الفلاحين، وسوء تصرف أولاد الذوات، ولكنه يستخدمه أيضاً لإضافة كم معين من الفكاهة إلى مسرحيته - نابع من الموقف التقليدى: موقف الفلاح المغفل على المسرح.

فهذه مشاهد قد أدمجت عمداً فى جسم المسرحية لما فيها من قيمة إمتاعية. وليس من سبب يدعونا إلى عدم تصديق فرح أنطون حين يقول - مفسراً وجودها - إن الغرض الأول منها كان «استمالة» جمهور التمثيل لحمله على إحلال الروايات الموضوعة عن شئونه وأحواله محل الروايات المملوءة بالمدهشات على أن تكون هذه مرحلة تصفية لا مفر منها تليها مسرحيات تتسع للتحليل والدرس العميق فى الشئون الدقيقة العليا.

فهو ليس ضعف الإمكانات ما جعل فرح أنطون يلجأ للشكل الروائى للمسرحية، وإنما هى رغبته فى تقديم صورة للمجتمع أشمل مما يتيحها الشكل الارسطاطيلى، مضافاً إلى هذا ميل تشير إليه كتابته لعرض مسرحى واضح هو: «بنات الشوارع وبنات الخدور» الذى قدم فى موسم واحد مع «مصر الجديدة» ثم اتجاهاه من بعد الى الكتابة للمسرح الغنائى، مقتبساً ومؤلفاً.

وإذن فليس شكل المسرحية الروائى هو الذى يمثل نواحي الضعف فيها وإنما مرد هذا الضعف إلى أن قبضة فرح أنطون على موضوعه لم تكن بالقوة الكافية بحيث تضفر الموضوعات المختلفة التى تحويها «مصر الجديدة» فى ضفيرتين رئيسيتين يوحى بهما العنوان: مصر الجديدة ومصر القديمة.

ثمت تردد واضح يلح على فرح أنطون ويحمله على الخطأ فى تصنيف شخصياته. خريستو المرابى المجرم - البلطجى - مصاص الدماء، المتاجر باللحم البشرى، يجهز على

ضحايه وهو يعلق - فى أكثر من مناسبة: «ولله ياناس مصر مسكين» (١). وهو تعليق لا مبرر فنى أو فكرى له فليس فى خريستو رغبة فى أن يكف لحظة عن الاستغلال البشع الذى يعيش منه وله.

ومنهف باشا، الذى ينتمى بوضوح الى عالم الفساد الشامل، يجعله المؤلف فى الفصل التمهيدى يهتم بأرزاء مصر الاجتماعية ويقوم بين خواجات الباخرة المتجهة إلى الاسكندرية خطيباً ومعدداً لأصناف البلاوى التى تنوالى على مصر فى أشخاص المهاجرين الاوربيين، وذلك فى الوقت ذاته الذى يكون فيه الباشا مشغولاً بالقاء شباهه حول لحم المسكينة ايدال، وهو تناقض يجعل كلام الباشا غير مقنع ويحمل واحداً من الخواجات من سامعيه على السخرية منه قائلاً: «الباشا يعط كقس، ويدعو إلى قوة الإرادة، ويسخط على تجارة الرقيق الأبيض، مع أنه قضى أيام السفر فى مغازلته المراتين اللتين كانتا هنا الآن».

وهذا تناقض غير مبرر، لا فنياً ولا فكرياً، شأنه فى هذا شأن تناقض خريستو، ذلك أن الباشا ليس مزدوج الشخصية ولا هو ذو أعماق بعضها خير والآخر شرير. وانما يسند اليه فرح أنطون دور المفكر الاجتماعى مؤقتاً، لأن لديه - لدى فرح أنطون - كماً معيناً من المعلومات والأفكار يريد بثها للمتفرجين فهو يتسمها - دون تردد - بين فؤاد بك، الذى يجانى طبعه هذه المعلومات ولا يقبلها.

ثم ميل فنى للميزان فى صالح مصر القديمة على حساب مصر الجديدة. فان شخصية خريستو أقوى وأكثر بروزاً وأشد تماسكاً من شخصية فؤاد بك. وهذا شىء يحدث كثيراً فى الأعمال الفنية التى تصور الحاضر وتنقده، وتستشرف المستقبل (٢). فان الحاضر موجود وراسخ يمكن ترجمته فنياً. أما المستقبل فما زال فى طور الخلق، ورصيده من التجسيد قليل.

على أن فرح أنطون - مع هذا - يبذل جهداً ملحوظاً فى خلق شخصية فؤاد بك ويحرص على اتساقه منذ البداية. فهو ينحاز إلى الخير بلا تردد، وينصب من نفسه مدافعاً عن الفتاة أيدال، حتى ولو أدى به هذا الدفاع الى خصومة مع خريستو تهدد بأن تكون دامية. وهو يستجيب لنزوات فؤاده ولكنه لا يفقد توازنه مثلما يحدث فى مشهد المواجهة بينه وبين المزر، حين تخيره هذه بينها وبين زوجته، فيقول - رغم ألمه وشدة ولعه بالمزر: «عيلتى وشغلى قبل كل شىء». ذلك أن فؤاد هو فى نظر فرح أنطون رمز المعقولة. يحب ويلهو كما يلهو سائر البشر، ولكنه يفتق لنفسه فى الوقت المناسب. وهو مفر بخطأ اجتماعى يبدو له ظلاماً واضحاً إذ تكييل

(١) يحاول فرح أنطون أن يخفف من غرابة هذا التصرف، فيجعل أحد الخدم يعلق على كلام خريستو قائلاً: «زى الصياد، يذبح الطير ويشفق عليه»

(٢) قارن شخصية الفنان التقدمى عزت فى مسرحية نعمان عاشور: «الناس اللى تحت» وهى أيضاً تعرض لموضوع مصر الجديدة ومصر القديمة. فشخصيات مصر القديمة واضحة ومستقرة فى مسرحية نعمان، ومثل هذا يحدث فى حالة ثوار المستقبل فى روايات نجيب محفوظ.

الهيئة الاجتماعية المرأة والرجل بمكيالين مختلفين، تغفر للرجل وتطارد المرأة للذنب واحد ارتكبه كل منهما، وهو الخروج على مواضع الأخلاق. وهو لهذا مستعد للتكفير عما اقترفه فى حق المزر، إذ اتخذها عشيقته ولم يفش لها سراً هاماً احتفظ به لنفسه وهو أنه متزوج وله بنت: مستعد أن يتزوج المزر، على أن تظل مجرد زوجة ثانية، تتقدمها الزوجة الأولى فى الخطوة والمقام.

غير أن فؤاد يظل - بالقياس إلى خريستو - أقرب أن يكون ممثلاً لفكرة، منه شخصاً حياً. لا ينتفض بالحياة إلا فى مشهد عذب يدور بينه وبين المزر فى بار خريستو، إذ تحاور الغانية فؤاد وبحاورها، هى ترغب فى وصاله وهو يجفل ويمتنع، لأنه فى قرارة نفسه يخشاه. ثم تتعرض المزر لمضايقة من أحد العابثين فى المقهى، واسمه رفعت بك، فيتقدم فؤاد كى يدافع عن المزر، ويرد عنها أذى السكير. وهنا يخرج رفعت بك غاضباً، وهو يتوعد، ويخلو المكان لفؤاد والمزر، وفجأة، ودون سابق إنذار، «يتمشى فؤاد مسرعاً إلى ما وراء المزر، وينحن عليها ويقبلها قبلة خفيفة فى وجنتها. تلتفت المزر بنعومة وتنهض ضاحكة بعد العبوسة وتأخذ بيديه.

المزر: يا خياص لم عذبتنى؟ آه، عرتنى قشعريرة للذة هذه القبلة.
فؤاد: لست أعلم ما الذى يخيفنى منك. وربما وجدت أن ما فعلت هو خير وسيلة لاكتسابك. أنت راضية الآن وتخرجين إلى التخت؟
المزر: سأغنى الليلة غناء ما سمعه إلا الملائكة.

فهذا فؤاد بك شخص حمى أماننا. رجل غزل، قدير فى الوقت المناسب على أن يلمس الوتر الحساس فى قلب امرأة هو موزع العاطفة فى أسرهما بين الإقبال والصدود. يضع حولها وشاحاً أسقطه عمداً، ويحتج بأنه لم يفعل هذا من قبل ويظهر لها أنه يعرف أن سقوط الوشاح هو مجرد حيلة منها لاجتذابه، ثم ينتحى جانباً ويقول لنفسه: «لله إن رائحتها تسكر الألباب».

غير أن أمثال اللحظات الحية قليلة فى تصرفات فؤاد بك. وفيما عداها فهو أحياناً «ناتورالى»، يركب باخرة فى عودته من فرنسا فيروح يصنف ركابها حسب مهنهم ومشروعاتهم المقبلة ويجمع عنهم المعلومات ليعالج من بعد ظاهرة الفساد الخلقى والاجتماعى فى مصر. وهو ميلو درامى فى اهتمامه بأمر الفتاة أيدال، ينصب من نفسه - تطوعاً - مدافعاً عنها، ويخاصم من أجلها خريستو ويكاد يشتبك فى نزاع مع مخبويته المزر من جراه اهتمامه بها. وهو رومانسى فى غرامه بالمزر، رغم الفراق الأخير بينهما يروح يؤكد لنفسه أنه سيحمل فى نفسه حب هذه المرأة الفاتنة إلى الأبد.



ويسوقنا هذا الحديث عن فؤاد إلى النظر بطريقة مماثلة فى أمر باقى الشخصيات

الرئيسية، وموقفها من قضيتى الطبيعية والميلودراما^(١).

وواضح أن خريستو - مثلاً - هو شخصية ميلودرامية خالصة. إنه شر واحد متسق. أسود كله، لا يتغير ولا يندم يتهدده خطر إغلاق الملهى بعد مظاهرة الزوجات حولها. فيستخدم كل أسلحته للخروج من المازق، حتى إذا انتصر بالغش والخداع، لجأ إلى القضاء طالباً تعويضاً من الحكومة لأنها أساءت إليه. شرير قرارى، منقوع فى الخطيئة. ولعله هو اليونانى الأول^(٢) الذى يظهر على مسارحنا وقد ترك الكوميديا الى الميلودراما.

أما ألمز، فهى مثال الشخصية الرومانسية، بما قامت به من قبل رفع الستار من ثورة ضد حياة الحریم - ثورة فردية انتهت بها الى مقهى خريستو، وهى بنت العيلة حاملة الشهادة. وبما تقوم به على الخشبة من محاولة دائبة للبحث عن ذاتها وسعادتها رغم الأحوال التى تحوطها. وحين تجد عشيقاً يعرض عليها الزواج، لا تقبل إلا إذا كانت هى الطائر الوحيد فى عش الزوجية. وحين يتعثر مشروعها فى الاستئثار بفؤاد، تدوس على قلبها وتتجه إلى حياة الفن من جديد حيث تحقق نجاحاً مدياً وتصر على فراق فؤاد حين يعود من السودان ليعرض عليها غرامه مرة أخرى - تصر وهى التى تحترق من فرط غرام به لا يخبو له أوار، لأنها تخاف نفسها، وتخافه هو أيضاً، كما سبق له أن أخاف منها. إنها تتبين أنها من عالم وهو من عالم آخر. فلينتقل هو الى عالمه وليدعها هى فى عالمها.

وعبثا يتحنن فؤاد قلبها:

فؤاد: أتذكرين الليلة الاولى؟

ألمز: (متنهدة) نعم، أتذكر.

فؤاد: ألا يدين قلبك لأخرى مثلها؟

ألمز: (مترددة قليلاً ثم تبسط يدها باهاة وصدق عزيمة) لا، لا. استودعك الله يا فؤاد.

فؤاد: (باسطاً يده بعض البسط) وداعاً أبدياً؟

ألمز: (والدمع فى عينيها) نعم.

أما مهفهب باشا فهو شخصية نمطية تمثل الواقعية الأرضية قتيلاً طيباً. لا يهमे من الدنيا الا الطعام والشراب ولحم النساء. لا يتأثر بشيء ولا تهزه أية مثاليات.

يأتى فؤاد من السودان وقد ضرب للجميع مثلاً فى «إرادة القوة وقوة الإرادة». أقال

(١) الفرق بين الاثنين - مع هذا - هو فرق كمى وليس كئيفياً، فان الطبيعية تلجأ إلى بعض أدوات الميلودراما عن أهدانها، كما نرى فى المسرحية الحالية وفى مسرحية بلزاك: «زوجة الأب» وفى مسرحية سلطان الظلام» لبرلستوى. وفى المسرحيات الأولى لبرنارد شو: مثل: «هبوط الأراميل» و«هنة مسز وارن».

(٢) هو الأول كشخصية متكاملة، وإلا فهو الثانى بعد اليونانى بارلو فى مسرحية «صدق الإخاء» الذى يظهر فى مشهد واحد فقط.

عشرة نفسه وعوض الخسارة بالريح الطائل وتحمل فى سبيل هذا صنوف الأذى. فلا يهز هذا النجاح الرأسمالى الباشا فى شيء ولا يدفعه إلى مجرد التفكير فى المقارنة بين حاله هو وحال ابن عمه. ويقول له السودانى صباح باشا وهو يداعبه.

صباح باشا: مازالت نفسك خضراء يا باشا. الباشا شاب وما تاب. لا يتوب وإن أعادوه إلى الكتاب. أما فى نيتك أن تتزوج بعد طلاقك؟

مهفهب باشا: ربما. اذا وجدت زواجا يرضينى.

صباح باشا: وما الزواج الذى يرضيك؟

مهفهب باشا: أربع أو ثلثمائة جنيه فى الشهر على الأقل.

فهو إذن رجل مستقر، فاقد الايمان بكل شيء إلا الواقع الأرضى.

وهو قوى قوى الأعصاب إلى حد مثير. يطالبه خريستو - مهدداً - بأن يدفع ديونه له وإلا احتجز سيارته فيرد عليه لا مباليا:

مهفهب باشا: (ضاحكاً) والله خفيف يا خريستو. قل لى: وياك تسلفنى خمسة جنيهه لىكره؟



تشارك «مصر الجديدة» مع «صدق الإخاء» فى ظاهرة يعينها، وهى إقحام المناقشات الفكرية والاجتماعية فى كل منهما إقحاماً واضحاً على جسم المسرحية. وقد سبقت الإشارة إلى هذا فى مسرحية «صدق الإخاء»، أما فى «مصر الجديدة» فإن هذه الظاهرة موجودة فى الفصل التمهيدى بأكمله، حيث الجدول يدور بين الاوروبين، ومهفهب وابن عمه فؤاد حول المساوىء التى تحملها الحضارة الغربية للشرق عامة، ومصر خاصة. كما أنها موجودة فى القليل الذى بقى من دور الباشا السودانى صباح، بعد أن اضطر المؤلف إلى تقليص حجم الباشا عقب احتجاج مدير الاوبرا على طول المسرحية، إثر قتلها كاملة أول ليلة.

وهى موجودة كذلك فى مشهد مجلس الزوجات الذى يدور فى قصر مهفهب باشا، برئاسة زوجته ضبا هانم، حيث تناقش شئون البيت المصرى، والظلم الواقع على المرأة من الرجل، وتعرض احدى الأمريكيات الزائرات لفضائل الحجاب وحياة الحریم بوصف أن الأخيرة تحقق للمرأة الطمأنينة والرخاء معاً.

على أن المناقشات فى «مصر الجديدة» أكثر نضجاً وجدية وأوفر حظاً من الدراسة من نظرياتها فى «صدق الإخاء»، وأن ظلت مع هذا ناتئة تنمو مؤذياً. وتشير المقارنة بين المسرحيتين مسألة هامة أخرى، وهى الموقف من البطل. فقد شهدنا فى «صدق الإخاء» الأمير صديق وهو يعود باللوم على نديم لأنه سقط فى الخطيئة وإن حاول من بعد أن يقلل عثار نفسه.

الفصل الرابع

عباس علام

مطالب بعرش الميلودراما

ذلك أن المثل الأعلى المبطل في رأى صديق هو من لا يسقط أصلاً. وقد ذات إن هذا - في الواقع - هو نفى للموقف الدرامي من أصوله، وسجلت أن هذا الموقف هو أحد العقبات التي كان على الروح العربية أن مجتازها قبل أن تقتل فن الدراما.

وفي «مصر الجديدة» يحدث هذا الاجتياز بانفعل. يملئه السودانى صباح باشا وهو يمتدح مسلك فؤاد بك:

صباح باشا... هورا لرجال الجند والعمل والإرادة، الذين يصونون نفوسهم ومراكزهم ولا يتركون شيئاً تحت قبة السماء - مهما يكن قوياً - يؤثر عليها أو يخرجهم عن واجباتهم. وإن سقطوا، اسرعوا إلى النهوض في إباء وشمما.

بهذا الإعلان الواضح، ولدت الميلودراما الاجتماعية ميلاداً صحيحاً، ولدت من بطن الرواية وتشجيع من النظرة الطبيعية للفن، وعلى يد فنان ملتزم واسع الأفاق، كان يؤمن بأن العمل الفني هو في أساسه استجابة لمرجع سميط وأن البدايات الصحيحة أوجب كثيراً من البدايات الواجبة.



قال عباس علام وهو يصف مسرحيته الأولى أسرار القصور: «هذه أولى رواياتي: وضعتها عام ١٩١٣ ومثلت لأول مرة عام ١٩١٥».

«كانت أول رواية مصرية عصرية، يظهر أشخاصها بالبنطلون والجاكت والعمامة والجبّة والقفطان، ويبحثون قضية عائلية مصرية بحتة - بلا تاج على رأس الملك ولا ملابس مزركشة ولا حاجب ولا سياف».

وبعد أن يسجل الكاتب رأيه في «صدق الإخاء»، على نحو ما ورد في فصل سابق، يمضى ليقول: «ورافقني - أو تقدمني أو تأخر عني - المرحوم فرح أنطون في «مصر الجديدة» و«بنات الشوارع وبنات الخدور» ولكن ليس في الروايتين ما استوفى الشروط الدراماتيكية. فهما على أوسع تقدير من النوع الاستعراضى».

رواضح من هذه العبارة أن عباس علام كان يرى أن إسهامه الرئيسى في حقل المسرح المصرى يتمثل في: عصرية الموضوع، فأول ناس يعتلون خشبة مسرحه ليس هم الملوك والأمراء، بل فئات مختلفة من الطبقة الوسطى المتطلعة لمصاهرة كبار الملاك.

غير أنه لا يلبث أن يذكر - فى شيء من القلق - أن فرح أنطون قد رافقه أو تقدمه قليلاً أو تأخر عنه، في إخراج مسرحية مصرية عصرية، فيزايد على منافسة القوى مميزة استيفاء «الشروط الدراماتيكية». وقد رأينا في الفصل السابق أن نرح أنطون لم يهدف إلى كتابة مسرحية مستوفية «للشروط الدراماتيكية» بل قصد أن يقدم لنا عرضاً مسرحياً، كما يتبين

عباس علام نفسه فى لمحية واضحة. فميزة السبق بمتابعة الأصول الدرامية لا تكسب عباس علام شيئاً ذا بال. وإنما الذى يتفوق فيه بالفعل شىء قصد فرح أنطون أن يستغنى عنه كلية أو يتخفف منه وهو الحوادث الميلودرامية أمامه.

فمسرحية: «أسرار القصور» مكتوبة على نهج المسرحية المحكمة، التى تستخدم الإثارة استخداماً واضحاً، وبلا تردد، وتبنى الشخصيات والمشاهد، وتقيم الفصول وتخلق المواجهات بين الأبطال، توسلاً إلى تقديم مشكلة اجتماعية تقديماً زاعقاً، تنطلق فيه الألفاظ الرنانة، وتعريد الشخصيات، وتدوى طلقات المسدسات، ويتحول الشخص من شرير إلى بطل وبالعكس فى ثوان، بينما يظل شخص آخر أسود طول الوقت - من فرط الشر - ويبقى آخر ناصعاً كالنور من شدة ما هو فيه خير.

تلك هى أدوات الميلودراما، وهى متمثلة فى مسرحية عباس علام قشيراً كبيراً ولو أن عباس كان بيننا ووافق على تعديل تصنيف مسرحيته من: كوميدى - درام - كما كتب تحت عنوانها - إلى ميلودراما، لاعتمداً من فورنا مطالبتة بعرض المسرح المصرى فى هذا المجال.

ذلك أن «أسرار القصور» هى بالفعل أول مسرحية «مصرية» تستوفى كثيراً من شروط الميلودراما. ونحن خليقون أن نعرف شيئاً واضحاً عن موضوعها واتجاهها، لو علمنا أن المؤلف قد عدل اسمها إلى «ملاك وشيطان»، حين دفع بها إلى فرقة عكاشة فمثلتها فى ١٩٢٢.

أما الملك فهو الفتاة الرقيقة، الطيبة القلب ومز الخير الذى لا يتزعزع ولا يتردد: زينب. فتاة موسرة فى الثامنة عشرة من عمرها، متربية تربية راقية، كما يصفها المؤلف فى قائمة الشخصيات. وأما الشيطان فهو: سامية، التى قاتل زينب فى العمر (١٧ سنة) وأن كانت تقيضتها تماماً فى غير ذلك. فهى متربية تربية أفرنجية كما يقول علام أيضاً. وهى تمثل الشر الذى لا يتزعزع ولا يتردد. أبوها لطيف باشا رجل واسع الثراء كان مدير المديرية، وهو الآن مرشح للوزارة.

وبين الملك والشيطان يقف حليم. شاب فى الثامنة والعشرين، تربى فى أوروبا تربية عالية، وأن كان يعيبه قلة الحزم وضعف الإرادة. يحب حليم هذا ابنة عمه زينب، ويود من صميم قلبه أن يتزوجها. وتبادل الفتاة الحب، وتطمع فى أن يكون رفيق حياتها. غير أن والد حليم العمدة الجاهل عبد الكريم بك، يرى رأياً آخر، فهو يصر على أن يتزوج حليم من سامية ابنة لطيف باشا، فلما يعارض الشاب ويحاج أباه بالحجة المقنعة وراء الحجة، يشرع العمدة فى وجهه سلاحاً وهيباً: إن لم ينفذ مشيئة والده، فأمه طالق بالثلاثة.

ويتزوج حليم من سامية، فتسقيه كنوس العذاب ألواناً تتخذ لها عشيقاً: شاباً رقيقاً اسمه عبد العزيز، وتبذر الأموال تبذيراً وتوقع حليم فى ورطات متتالية، وتحمله على التسول من والده الغنى إلى أن يضح هذا ويرفض أن يدفع المزيد. وتتفاقم العلاقة بين حليم وسامية، حين تخرج الأخيرة تحت جناح الظلام لتقابل عشيقها فى شقته وتضبطها الخادمة ستوتة حال خروجها

فتفضى بالأمر إلى سيدتها: زينب، التى تصر على أن تذهب إلى شقة العشيق لتردع سامية، وتحملها على طلب الطلاق من زوجها حليم، حفاظاً على شرفه ودرءاً للفضيحة.

ويعلم حليم بأمر خروج زوجته فى الليل هذا الخروج المشين، فيذهب هو الآخر إلى بيت صديقه وصديق زوجته عبد العزيز، وهنا لك يدور مشهد كبير، من النوع الذى تهفو إليه الميلودراما وتكثر من استخدامه، إن حليم يكبس الشقة، فى وقت تكون فيه كل من زينب وسامية باحدى غرفها، بينما يكون العشيق عبد العزيز خارج الغرفة. وتحج زينب، وقد فاجأها مقدم حليم أن عليها أن تقدم على تضحية كبرى، دفاعاً عن شرفه وسعادته معاً، فتخرج من الغرفة وتواجه حليم وتظاهر بأنها عشيقة عبد العزيز، جاءت لتقضى معه ليلة غرام. ويصدق الساذج حليم الكذبة المكشوفة ويصعب جام غضبه على زينب المسكينى ويرفع سامية - من فوره - إلى مرتبة الملك الطاهر، وهو الذى كان - قبل دقائق - قد رتب لها مكاناً مناسباً فى أسفل سافلين.

وتنحل عقدة المسرحية من بعد، حين توضع تحت انظار حليم الكلية رسائل أرسلها العشيق عبد العزيز إلى سامية، واحتفظت بها الخادم الأوربية الفينا فى «السكرتيرة». وبين حليم فداحة الخطأ الذى تورط فيه، فيعود من جديد إلى وضع زينب فى مكان الملك، وينفى سامية إلى بؤرة الشيطان، بينما تمتد يد الميلودراما التى لا تتردد إلى سامية فتجعلها تجهض الجنين الذى حملت به من زوجها وبهذا تنقطع العلاقة الفعلية بين الاثنين. ويسمع حليم إلى نصيح من خال زينب بأن يطلق سامية. ويعود حليم إلى زينب بعد طول فراق.



قال عباس علام متفاخراً: إن هذه مسرحية مصرية. غير أن بصمات المسرح الفرنسى واضحة فيها كل الوضوح. فهناك المثلث الفرنسى المعروف والمكون من الزوج والزوجة والعشيق - وعباس علام يتخذه أساساً للمسرحية، ثم يمضى فيمصر الشخصيات الرئيسية فى الأصل الفرنسى، ويضيف إليها شخصيات فرعية من البيئة المصرية مثل: نصوحى بك، خال زينب. ومثل العمدة عبد الكريم بك، ومثل طائفة من الخدم بين مصريين ونوبيين، أبرزهم جميعاً، ستوتة مرضعة زينب السابقة، وخادمتها حالا.

وقد دخلت مع الشخصيات المصرية موضوعات ومشاكل مصرية حملتها هذه معها، وكان من أثرها أن تبيع البناء الشديداً التنسيق الذى قمتاز به المسرحية الفرنسية المحكمة. ذلك أن عباس علام كان يريد أن يضمن لمسرحيته الحسنيين معاً: الميلودراما الزاعقة، والمشاهد المخلوقة بقوة وحتمية لتحقيق مواجهات كبرى وخطباً رنانة، ودروساً علياً فى الشرف والخلق القويم تستلر تصفيق النظارة، هذا من جهة. ومن جهة أخرى: الكوميديا الهزلية التى طالما سخر منها عباس علام ثم لم يجد - من بعد - مفرأ من تقليدها وتضمينها مسرحيته.

وهو نهج استخدمه أيضاً محمد تيمور فى مسرحيته «العصفور فى القفص» و «عبد

الستار أفندي» اللتين تجمعان بين الهزل والميلودراما الفرنسية، كما سار عليه توفيق الحكيم في النص الأصلي لمسرحية: «المرأة الجديدة» الذي أخرجه للناس عام ١٩٢٣، وألف فيه كذلك بين الهزل وبين كوميديا الخيانات الغرامية والميلودراما المعروفة في المسرح الفرنسي.

أما الموضوعات الاجتماعية التي دخلت مسرحية «ملاك وشيطان» مع الشخصيات المصرية فإن أبرزها هو الزواج غير المتكافئ، الذي يفرضه العمدة عبد الكريم بك فرضاً على ابنه الضعيف حليم، بقوة السلطان الرهيب الذي كان الرجل المصري يملكه ولا يزال: القدرة على تحطيم بيت الزوجية فجأة بيمين الطلاق. والمسرحية تنظر - عن طريق هذا الموضوع - إلى مفارقات اجتماعية حادة كانت قائمة في مجتمع تلك الأيام، ولا يزال بعض من أثرها باقياً إلى اليوم.

فمن جهة: هناك الأب الجاهل، شبه الأمي، الذي ينجب ولداً يمنحه أرقى فرص التعليم، ليعود الولد من بعد بعثته الأوروبية وقد تلقى جديداً لا يجد له مقابلاً في البيئة المصرية، فيحس بشيء من التأزم. وهناك الفتاة المصرية المثيرة التي لقنوها في المدارس الأجنبية أن تحتقر البلد الذي تأكل من خيره، وأن تقفر أثر الخراجات الذين بثوا فيها سطحيات الحضارة الغربية.

وهناك نوع آخر من الفتيات يقله زينب، تلقى تعليماً راقياً (لا يذكر المؤلف نوعه، ولكننا نفترض أنه تم في المدارس القومية) ولكنه تلقى أيضاً حب البلد، واحترام تقاليده، وسعى إلى إنشاء ودعم طبقى وسطى تقود البلاد، ولا تنطلق إلى الإقطاعيين من أمثال: لطيف باشا.

وهناك الشاب حليم، الذي يرفض العمل الحكومي، ويود أن يعيش من كسبه كمحام، لولا أن زوجته تلجئه - بسرفها - إلى الاعتماد المالى على أبيه.

لحظة حية من تاريخ مصر تسجلها المسرحية، وتصور فيها محاولة الطبقة الوسطى الانسلاخ من الاقطاع والتحرر من وصايتيه الاجتماعية والاقتصادية معا. وهى محاولة تنجح بعد لأى، وبعد معونة قوية من فن الميلودراما، يلجأ اليه المؤلف لأن الرسالة الاجتماعية التي تحملها المسرحية: رسالة الانسلاخ عن الباشوات لم تكن مقبولة من الجميع آنذاك، بل كانت فى حاجة إلى جرعة مقوية من المؤثرات تستنهض همم كثيرين - بين المتفرجين - كان اعتراضهم الرئيسى على الباشوات أن الوصول إلى مرتبتهم أمر عسير المثال! كما يلجأ إليها ليعطى على عيوب الطبقة الوسطى التي يزمع أن يعرضها أمامنا بوصفها مستودعا لفضائل كثيرة لا تملكها الطبقة الأعلى التي يتولى فضحها.

هذه الجرعة المقوية لجدها مركزة فى الفصلين: الرابع والخامس من «ملاك وشيطان»، حيث الحوادث العنيفة تتلاحق، تؤدي إلى القمة وما بعدها.

تكيس زينب شقة عبد العزيز، أثناء خلوة هائلة مع سامية. فيدور بين الشلثة المشهد التالى، وفيه تعتلى زينب منصة الخطابة العالية، وتخطب الحاضرين بالاحتقار والترفيع اللذين

ترى أنهما يستحقانها:

سامية: زينب!

عهد العزيز: ما هذا؟

زينب: ها أنذا يا سيدى! أنا زينب ابنة عم حليم ابنة عم صديقك يا سيدى! صديقك الذى نقضت عهده وخنت وده! صديقك الذى وسمت جبينه بميسم العار والفضيحة! عهد العزيز: عفوا يا حضرة الأنسة! فانك قد أخطأت خطأ كبيراً بدخولك علينا. وهل هذا من الآداب؟

زينب: وهل من الآداب أيها الرجل الوقح أن تغسوى النساء؟ هل من الآداب أن تدخل البيوت دخول الذئب حظيرة الغنم ينتقى منها ما يشاء؟ هل من الآداب أن تنتهز فرصة غياب رجل شرفك بصدائقه، وأعلى مقامك بصحبته فتسرق زوجته وتنتبذ بها مكاناً منفرداً تتعاطيان فيه كأس غرامكما الفاسد وجيكما الدنى؟ هل من آداب هذا العصر أن يكون الرجال كالحیوانات يسطو الأخ على أخيه، وينتهك صديق عرض صديقه؟

سلام على عصر البطولة والشرف! سلام على عصر كان الرجل يهدر فيه دمه فى سبيل الدفاع عن شرف صديقه! سلام على أيام مضت وانقضت! سلام على أيام النخوة والمروءة! سلام على أيام كان فيها الشرف ديناً والضمير حكماً والعرض مقدساً ولعنة الله على رجال أنت منهم! لعنة الله على رجال ضاعت بينهم المروءة وفقدت الشهامة.

عهد العزيز: سيدتى الانسة!

زينب: أأستطيع أن ترفع عينيك فى عيني أيضاً؟ أنت رجل؟ أنجول فى عروقتك دماء الشهامة؟ أفى وجهك حياء؟ أفى قلبك شرف؟

عهد العزيز: (محتداً) أوه، يا حضرة الأنسة!

زينب: إخرس ولا تتكلم. (يسكت)

زينب: (لسامية) وأنت أيتها الزوجة المجرمة. كيف تركت بيتك الآن؟ كيف خرجت فى هذا الليل البهيم مسترة لتواصلى رجلاً سافلاً دنيئاً مثل هذا الرجل؟

عهد العزيز: إنك ستضطريننى يا سيدتى إلى عدم احترامك. (يهجم عليها)

زينب: وانت ستضطرننى يا سيدى إلى هذا. (تصفعه على صدغه. يتقهقر خطوتين).

تقدم. تقدم نحوى لترى ما أفعل!

عهد العزيز: (وصوته يرتعش) إنى أكنفى بقولى إنك عديمة الذوق والإحساس.

زينب: عديمة الذوق! أجل. فقد كان يجب أن أقوم على خدمتكما! (تمسك زجاجة الخمر) أخمراً؟ أخمراً أيضاً؟ تتعاطين المسكر يا سامية؟ أنظرى ايتها المسكينة فى أية هاوية من العار سقطت؟ وفى أية حماة من الرجس والدناسة نزلت؟

سامية: (ووجهها إلى الأرض) والآن؟

زينب: والآن فأنت تعلمين مصيرك. وأنه لم يبق بيننا وبينك رابطة غير اللعن الأبدى

يسقط على رأسك كلما ذكرناك. عليك أن تخرجي من هنا إلى بيت أبيك رأساً. فإذا عاد زوجك سأخبره بأنك ذهبت إلى هناك. وعليك أنت تدبير أمرك لتحصلي منه على الطلاق. أما أنا فلن أبوح بشيء مما حصل. وكيف أبوح وهو إذا علم بخيانتك وغدرك قتلك وقتل شريكك ثم قتل نفسه؟

غير أن هذا المشروع التستري لا يقدر له أن يخرج إلى النور فان حليم ما يلبث أن يفاجئ، الجميع بمقدمه:

عهد العزيز: من هذا؟ حليم أفندي؟ أهلاً وسهلاً بك أيها الصديق! (يد يده لمصافحة حليم)

حليم: (لا يصافحه وينظر اليه باحتقار) أريد أن أدخل عندك.

عهد العزيز: هل حدثت لك مصيبة يا أخي؟

حليم: (بسخط) ألا تزال تناديني بيا أخي؟ أفسح لي طريقاً فإنني أريد الدخول في هذه الغرفة.

عهد العزيز: ولماذا؟

حليم: (ضاحكاً ضحكة سوداء) أأنت أخاك؟

عهد العزيز: إنه عندي... صديقة أيها الأخ.. فهل تقبل إهانتى بدخولك عليها؟ حليم: (محتداً سخطاً) صديقة يا خائن؟ إفتح الباب وإلا قتلتك بهذا المسدس. كما أقتل كلنا (يحاول الهجوم).

عهد العزيز: (ممانعاً) أذكر يا حليم أن معي مسدساً مثل مسدسك (يخرج من جيبيه مسدساً).

حليم: إذن فليقتل الغالب منا أخاه (يشهر كل منوها مسدسه في وجه الآخر).

وبهذا تنزلق الأمور إلى طريق مسدود، نهايته - لا مفر - الدم المراق - وهو ما لا يرغب فيه مؤلف قصد أن يجمع بين الميلودراما والكوميديا - فتتقدم زينب تحمل شرفها بين يديها وتلقى به على مذبح حبها حليم:

حليم: لقد نفذ صبري ولا أستطيع البقاء على هذه الحال. دعني أدخل (يدفع عهد العزيز بعنف فيلقيه على الأرض ثم يقتحم الغرفة فتفتح زينب الباب وتخرج)

زينب: ماذا جرى؟

حليم: (متقهراً إلى الوراء) زينب.. أنت زينب؟ أنت؟

زينب: نعم. وآسفاه

حليم: (وصوته يرتعش) وأين سامية؟

زينب: ذهبت إلى بيت أبيها.

حليم: وأنت ماذا تفعلين هنا؟

زينب: (وهي لا تقوى على النطق. تغطي عينيها بيديها) فكر أنت. لماذا تأتي فتاة مثلى وفي منتصف الليل إلى بيت شاب غريب! (تكاد تقع فتستند).

حليم: (باشمئزاز) ويحك يا قليلة الحياء أتجسرين على الاعتراف بجرمك بكل نذالة؟ ألا تعرفين من اتهمت أنا؟ لقد اتهمت زوجتي. زوجتي منبع الفضائل. زوجتي ملك الطهارة. زوجتي ربة الصون والعفاف زوجتي أشرف مخلوق على الأرض. اتهمتها من أجل عهارتك وبنائك.

ويسأل خال زينب - الذي رافق حليم هذه الكيسة - البطل النائر مع من يتحدث:

حليم: (باشمئزاز) هي «الآنسة» زينب يابك.

نصرحي بك: إبنة عمك؟

حليم: (بنفور) إبنة عمي أنا؟ لا. لا. براء أنا منها إلى يوم القيامة (يخرج).

وبهذا يسدل الستار على الفصل الرابع، وقد تعرت الطبقة العليا وفضحت تماماً. فهذه ممثلتها قد ضببت في منزل السوء، ووضع لنا جميعاً إلى أي مدى تستطيع هذه الطبقة أن تذهب في انحلالها. وإذا كانت سامية قد أقلت من الفضيحة، فإن هذه نجاة مؤقتة، وهي - على كل حال - قد نجت بفضل تضحية كبرى أقدمت عليها واحدة من بنات الطبقة الوسطى. وسيتولى الفصل التالي (الخامس والأخير) تصحيح الوضع، فيجلب معه فضيحة سامية مؤكدة ومثبتة ويخرج بطل المسرحية حليم وقد تلقى درساً ينبغي ألا ينساه وهو: ألا يتطلع إلى من هم أعلى منه مركزاً في الهيئة الاجتماعية، لأن المجال المشروع والسعيد والفاضل - معاً - لحركته هو الطبقة الوسطى.

هذا الدرس الاجتماعي نستنبطه نحن استنباطاً، ولا تلح المسرحية عليه، فهي مشغولة - في الأساس - بتصوير فضائل الطبقة الوسطى، وتحذيرها مما يقع في طريقها من عقبات وشراك. ومن ثم يستخدم عباس علام الميلودراما ليفضي على عيب واضح من عيوب الطبقة الوسطى وهو الانتهازية والتخاذل والخنوع بازاء الطبقة العليا. وكلها مظاهر من عدم الشورية في النظرة.



إلى جانب الميلودراما في «ملاك وشيطان» نجد قدراً لا بأس به من الكوميديا الهزلية، قصد به عباس علام إلى التخفيف من حرارة الميلودراما على جمهوره - ربما - ورمي من ورائه إلى ضمان جمهور أكبر لمسرحيته.

ويبدو أنه قد زاد من حجم الكوميديا في عمله. حين عرضت له فرصة لتعديل المسرحية، وتحويل الحوار فيها من الفصحى الشاملة إلى فصحي يتحدث بها المثقفون الأغنياء ودارجة ينطق بها الجهلة وأبناء الشعب، وذلك إبان تقديمه المسرحية لفرقة عكاشة التي مثلتها في نصها المعدل عام ١٩٢٢.

كانت هذه سنوات النجاح الواسع لشخصيتي «بربرى مصر الوحيد عثمان عبد الباسط»
التي كان يقدمها الكسار، وكشكش بك عمدة كفر البلاص، التي كان يقدمها الريحاني وكان
كل من عباس علام، ومحمد تيمور قد سخر من هذا النجاح، وشجبه، وعده ظاهرة تأخر، فلم
يقلل هذا كله من ذلك النجاح، ولم يفت في عضد أصحابه، ومن ثم سارع محمد تيمور وعباس
علام إلى ملاقاته الخصم في منتصف الطريق واستخدما بعضاً من سلاحه لعله يضمن لهما
نجاحاً كنجاحه، دون أن يفقداهما الرسالة الاجتماعية التي كانا يحرصان على تحميلها
أعمالهما المسرحية.

لذلك حرص عباس علام على أن يضمن الفصل الثاني من مسرحيته مشهداً طويلاً تدور
فيه الأحداث بين العمدة عبد الكريم بك، وهو شبيه واضح للعمدة كفر البلاص، وبين النوبي
عثمان، وهو بالطبع نظير متعمد لبربرى مصر الوحيد.

وكان عبد الكريم بك قد جاء يزور ابنه حليم في قصره بالقاهرة، بعد أن تزوج بابنة لطيف
باشا. جاء العمدة ومعه تابع اسمه حسن، يشبه أيضاً زعرب، تابع كشكش بك، فقوبل بمقابلة لم
يكن ينتظرها. استوقفه الخدم وأخذوا يستجوبونه:

عثمان: استنى أندك يا شيه. آيز ايه؟

عبد الكريم بك: عايز اخش لسيدك.

عثمان: سيدى البيه؟

عبد الكريم بك: أيوه سيدك البيه. ابنى.

عثمان: (مندهشا) هدرتك أبو سيدى؟

عبد الكريم بك: آه. حضرتى أبو سيدك. مش مالى عينك ولا ايه؟

ويدخل عبد الكريم بك، ويصر على أن يدخل معه تابعه حسن، فلاح يلبس لبدة بيضاء
وحذاء أصفر وجلباباً من التيل أسمر، ويحمل على رأسه قفص فراخ وعلى كتفه خرجاً. فيضع
أشياءه هذه على كرسي ثمين ومنضدة غالية. بين احتجاج غير مجد من البربرى عثمان.

ويتبين للعمدة أنه لن يسمح له برؤية ابنه قبل أن «يبرز الكارت فيزيت» (الخاص به.
ويسأله خادم نوبى آخر اسمه عبد الله:

عبد الله: فيه مع جنايك كرت فيزيت باسمك يا سى الشيخ؟

عبد الكريم بك: يظهر أنك مجنون! وده ايه الكرت وزيت ده الآخر؟ هو احنا فى عيد
عشان اشتال الكرت وزيت فى جيبى والا ايه؟

ويتعذر التفاهم مع العمدة وتابعه المستفز، فيدخل الخادمان ليعودا ومعهما الوصيصة
الأجنبية لسامية، فتكون فرصة للخبطة اللغوية المألوفة فى مسرحيات الفرانكو أراب:

الفينا: Qu'est ce que vous voulez, monsieur?

عبد الكريم بك: بتزول ايه البتاعه دى؟

عبد الله: دى ما يعرفش أفرنجى. كلميه عربى.

الفينا: من فضلك يا خواجه؟

عبد الكريم بك: خواجه؟ والعمة الللى على دماغى دى أودبها فين؟

الفينا: مش تتف على الأرض.

عبد الكريم بك: على راسى يا مدام.

الفينا: مفتاظة: أوه.. مدام؟ أنا مش مدام.

عبد الكريم بك: ودى ايه الشبكة السوداء دى! أمال حضرتك خواجه؟

الفينا: أنا مدموازيل.

عبد الكريم بك: مزمازيل. طيب يا مدام مزمازيل.

الفينا: (تقاطعه) أوه، couchon.

عبد الكريم بك: يا ست كوشون أنا عايز..

الفينا: أوه. ازاي انت بتزول كده؟

عبد الكريم بك: احترنا يا بخره نوبوسك منين. اما ده كان يوم مأندل الللى جيت فيه
مصرلابنى.

فهذا هو العمدة المحترم، أسد القرية، الذى يحكم على آلاف مثل الخدم الذين منعه من
الدخول، ها هو ذا يخرج من داره فيقتل مقداره، وينال من الإهانات ما يبعث على الضحك منه.
نفس موقف عمدة كفر البلاص تمام.

وكما يورد العمدة الفكاهة إلى المسرحية فى هذا المشهد يجلبها كذلك فى مشهد سابق -
(الفصل الأول) - يلقى فيه ابنه حليم ويفاوضه فى شأن الزواج من سامية، لإرهاب الحكام،
وإغاضه الاعادى فتحدث مفارقة مضحكة بين عقليتين متباينتين. كذلك ينهى العمدة المسرحية
بضحكة لطيفة، غير مقصودة.

تطلب إليه زينب - بعد ما عانتها هى وحليم من شقاء بسبب يمين الطلاق الحاضرة دائماً
على لسان العمدة - تطلب إليه ألا يجعل الطلاق عرضة لإيمانه بعد الآن:

عبد الكريم بك: (بعد أن يجيل نظره فى الموجودين) بأى أنتم عايزين انى ماعدتش
أحلف بالطلاق؟

الجميع: (بنفس واحد) نعم!

عبد الكريم بك: أول لكم ايه؟ ان حلفت بالطلاق مرة ثانية.. تكون مراتى طالاة
بالثلاثة!



كما قلت آنفاً، يتحسس عباس علام طريقه نحو مسرحية مصرية، مستمعينا ببناء المسرحية المحككة الفرنسية وبعض شخصياتها ومواقفها، بعد أن يدخل عليها شخصيات ومشاهد من أمثال ما أثبت بعضاً منه فيما سبق. وفي خلال هذا يصارع فن علام بعضاً مما ترسب في الوجدان القومي من أشكال أدبية، مثل المقالة الاجتماعية الوعظية، الخافلة بالإطناب الرنانة بالكلمات الضخمة والمترادفات. ومثل المقالة الفنية الهجائية، يقحمها الكاتب على مسرحيته لأنه يريد أن يثبت جمهوره أفكاراً بذاتها تلح عليه هو، وإن لم تلح على شخصياته. تسأل سامية دون مناسبة معقولة.

سامية: ما هي أخبار التياترات؟

عبد العزيز: فشل في فشل.

سامية: كيف؟

عبد العزيز: أجواق التمثيل بعدد أصابع اليدين، ولكن الملاعب واحد، واحد لاغير! حلیم: هذا لا يضايقني أكثر من اجتماعها كلها على روايات مخصوصة تمثلها كلما ستحت الفرصة. في الأسبوع الماضي كنت بالاسكندرية وتصادف وجود ثلاثة أجواق من الأجواق الكبرى هناك. طلبت بروجراماتها لأصمم على الذهاب إلى واحد منها فوجدت الثلاثة أجواق تمثل رواية واحدة والرواية في حد ذاتها لا تساوي اهتمام أي فرد. سامية: انى لا أعبأ بهذه الأجواق ولايلذ لى إلا التفرج على النوع الجديد.

عبد العزيز: ألعلك تعنين هذا الذى يدعونه القودفيل؟

سامية: ليس كل القودفيل. بل الفرانكو أراب؟

حلیم: أعوذ بالله! انت تؤمين هذه التياترات؟

سامية: ولم لا؟

حلیم: انى أعد مجرد وجودها هنا والإعلان عنها وصمة عار في أخلاق البلد!

من أجل هذا الرأي الأخير، الذى يمثل عقيدة واضحة لدى عباس علام ذاته، أقحم الكاتب هذه المناقشة الفنية على جسم مسرحيته وفي موقف لا يحتمل كثيراً أمثال هذا النقاش. فقد كان عبد العزيز قد جاء ليزور صديقه في الظاهر وليرتبط مع سامية بموعد غرامى في الحقيقة. وفضلاً عن هذا فما عبد العزيز بالرجل الذى يهمله أمر المسرح الجاد.

ومع هذا، ولأن عباس علام يريد أيضاً أن يتحدث عن موضوع آخر يهمله هو وحده - دون شخصيات مسرحيته - فانه يجعل عبد العزيز هذا يستطرده هكذا.

عبد العزيز: .. رواية الليلة في الاوبرا من الروايات النادرة المثال.

حلیم: وما هي؟

عبد العزيز: عبد الرحمن الثالث!

سامية: من هو عبد الرحمن الثالث؟

عبد العزيز: الأمير الأندلسي المشهور الذى أحيا مجد العرب هناك. وضحي ابنه في

سبيل الوطن!

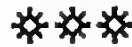
سامية: مجد العرب! انت مضحك أيضاً يا عبد العزيز بك! اسمع يا حلیم. ما رأى اساتذة أوروبا في مجد العرب؟

حلیم: (لعبد العزيز) أعذرهما فهي قد تربت في مدارس أجنبية ذات صبغة مخصوصة.

سامية: بل قل اننى قد تلقيت العلم الصحيح على قوم لا يخشون في الحق لومة لائم.

وهكذا تتطور المقالة الفنية الهجائية إلى مناظرة اجتماعية - ولو قصيرة - بين حلیم الذى يؤمن بمجد العرب وسامية التى لا ترى لغير الافرنج مجداً.

وجدير بالذكر أن نسخة التمثيل التى أنقل عنها هذه المشاهد (وتاريخ اعتمادها رقابيا هو: ١١ أغسطس ١٩٢٥) تستبعد المقالة والمناظرة معاً، لظاهر نبوهما عن الموقف.



قال الأستاذ صلاح الدين كامل في كتابه: «عباس علام، الكاتب المسرحي»^(١)، «يكفى عباس علام فخراً أن يقدم للمسرح المصرى الناشئ، في هذه السن المبكرة»^(٢) مسرحية محكمة البناء، مكتملة العناصر الفنية. في البدء والختام، العقدة والحل، الدخول والخروج إلى خشبة المسرح، والحوار القوى الرشيق».

وهذه المزايا موجودة في المسرحية بالفعل، استجلاً من المسرح الفرنسى. ولكن يبقى لعباس علام فضل التمسير الظاهر، المتنع الى حد معقول. ويزيد على هذا ما أضافه على سبيل الكوميديا من شخصيات ومواقف أبرزها العمدة والحادمة ستوتة.

غير أن مسرحية: «ملاك وشيطان» تبدو لقارئها أو المتفرج عليها شيئاً مصنوعاً ومهندساً، بحيث يوفر مواقف قوية، وأدوار تجود لدى التمثيل - ما يسميه النقاد: «قطعة مسرحية جيدة». وتزاد هذه الحقيقة تأكيداً لدى مقارنة المسرحية بمسرحية فرح أنطون: «مصر الجديدة ومصر القديمة». هذه المسرحية الأخيرة، برغم تأثرها الواضح بالأدب الفرنسى - وأدب زولا على وجه التحديد - تعطى شعوراً قوياً بأنها حقيقة واقعة، نبئت من أرض مصر وحملت كثيراً من سماتها. بينما تظل «ملاك وشيطان» في اعتبارنا قصيراً جيداً لمسرحية محكمة الصنع استوردتها عباس علام، ليضع أمام المسرح المصرى الناشئ نموذجاً جيداً من نماذج الكتابة الميلودرامية.



(١) سبق ذكره. (٢) كان عباس علام في الثالثة والعشرين من عمره حين قدمت المسرحية للمرة الأولى عام ١٩١٥.

الفصل الخامس

«الهاوية»

وأزمة الاقطاع المصري

فى مسرحية: «الهاوية» التى كتبها محمد تيمور، وخرجت للناس عام ١٩٢١، نجد أنفسنا مرة أخرى مع شخصية الوارث المتلاف. انه فى هذه المرة اقطاعى شاب اسمه أمين بك، ورث ملكيات زراعية كبيرة فى أبو حماد وشبين الكوم، ثم استند إليها ليؤكد ذاته من كل سبيل، ويمارس ما يعتقد أنه مضمون الحرية ومظهرها معاً. فهو ينفق عن سعة على ملذاته: شم الكوكايين والشرب، والخلان، والعشيقات. وهو يعلن أنه لا أمه ولا خاله لهما أدنى حق فى التدخل فى شئونه، أو حتى مجرد نصحه. وهو ينتقى زوجته بنفسه، ويرفض كل الرفض أن ترشح له أمه عروساً غيرها، فتوافق الأم، على كره منها – على زواجه من امرأة عصرية «خارجة»! وهو لا يكتفى بهذا كله، وإنما يمضى فيقدم زوجته إلى أصدقائه الشبان، ولا يرى فى هذا الأمر أى غضاظة، رغم احتجاج قوى من الأم والخال معاً.

فهو إذن الوارث المتلاف المقتنع بدوره، الذى يمارس هذا الدور بلا تردد أو ندم. وهو يمضى فى طريقه إلى نهايته المحتومة، لا تنقذه منها توبة مفاجئة ولا بطولات غير معقولة تعيد إليه الثروة والمركز الاجتماعى، كما حدث قبل أكثر من ربع قرن.

وأمين بك – لهذا السبب – أكثر اقناعاً بكثير من سلفه. فهو ليس مجرد وارث متلاف خارج مؤقتاً عن مواضع المجتمع بل ان له بعضاً من قضية يقيمها ضد الطبقة التى ينتمى إليها: فهو متمرد على هذه الطبقة، لأنها طبقة منافقة وغير منطقية، حتى مع نفسها، ففى الوقت الذى يقوم فيه وجودها نفسه على الثروة بلا عمل، تحرم عليه هو أن يتمتع بالثروة والبطالة. وبينما يرى أمين بك أن الميزة الحقيقية للثروة هى ما تتيحه للمرء من حرية لأن يفعل

ما يشاء، تصادر هذه الطبقة الحرية المطلقة التى يهفو إليها.

ثم أنها طبقة متخلفة فى جوهرها، أسيرة عدة كبير من القيود. وهى لهذا تحرم أفرادها من ميزة العصرية، التى يتطلع إليها أمين بك كى يبدو لنفسه وللعالم أجمع إنناً حقيقياً من أبناء العصر. والمشهد التالى يبين جوهر الخلاف بين أمين بك والطبقة الإقطاعية التى خرج منها: هذا يسرى باشا خال أمين بك قد ضبط متلبساً بتقديم زوجته رتيبة: إلى أصدقائه. وفى هذا فى رأى الخال - ما فيه من خرق لا يغتفر لتقاليد الحجاب وأصول السلوك الطيب:

يسرى: (يقترب ويمسك زيق جاكته أمين بيده ويهزه) مش عيب اللى حصل؟
أمين: (غاضباً) معنى ايه؟

يسرى: المسألة مش عاوزة شرح يا أمين. مش عيب اللى جرى؟
أمين: أنا حر فى بيتى.

يسرى: الحرية لها حدود يا أمين.

أمين: قلت لك أنا حر فى بيتى. وما فيش حد له كلمة هنا غيرى.

يسرى: حتى فى المسائل دى؟

أمين: معنى ايه المسائل دى. هو أنا ارتكبت جناية؟ قلت لك أنا حر فى بيتى ومش عاوز حد يكون له كلمة هنا غيرى.

يسرى: (غاضباً) سبحان الله العظيم. ماكانش ناقص إلا اللى عملته ازاي تسمح انك تبين مراتك على ناس زى دول؟
أمين: دول أصحابى.

يسرى: (يشدد غضبه) أصحابك؟ (يضحك ضحكة سخرية) أصحاب السكر والسكر والسهر والخمرة والنسوان والكوكايين. ناس ما فيهمش خير لا لنفسهم ولا أهلهم ولا بلادهم. ناس ما يعرفوش حد الا عشان يتهبوه وياخدوا الفلوس اللى معاه. ناس زى قلتهم. موتهم أحسن من حياتهم. هم دول أصحابك اللى بتثق فيهم وتبين الست بتاعتك عليهم؟ هم دول اللى بتسميهم أصحاب؟ يا خسارة. يا ميت خسارة عليك.

أمين: (محتداً وصارخاً) قلت لك أنا حر فى بيتى. قلت لك أنا حر فى بيتى.

يسرى: (محتداً أيضاً) عارف انك حر مش فى بيتك بس. لا، وفى أطيائك كمان. عارف ان عزبة أبو حماد بكرة حتنباع فى المزاد عشان ما انت حر فى بيتك. عارف انك كل ليلة ملقح فى القهاوى والخمامير عشان ما انت حر فى بيتك. عارف انك...

أمين: (محتداً) سبحان الله العظيم. وبعدين معنى. عاوز تدينى درس فى علم الأخلاق؟ مستغنى عنه يا سيدى. سامع؟ مستغنى. مستغنى عن كل كلمة تطلع من بلك. أنا سكرى وحشاش، ومنزولجى وأكبر شمام مخلوق على وجه البسيطة. ويتاع نسوان كمان. وقمارتى وكل مصيبة فى. عاوز منى ايه بعد كده، ما تقول عاوز منى ايه؟

يسرى: مانيش عاوز منك حاجة. لكن عاوز أقول لك آخر نصيحة، وهى أنك طول ما أنت ماشى فى السكة دى، فأعرف ان هى السكة اللى تودى ولا ترجعش. بكرة تخسر

فلوسك وأطيائك وأصحابك ومقامك واسمح لى انى أقولك كمان وشرقك.

غير أن أمين. يعرف هذا كله، ولا يبالى به مصيراً، إن فى أعماقه سخطاً شديداً على طبقته هو الذى يولد فيه كل هذا الاستهتار. وعيشاً يحاول يسرى باشا أن يثنيه عن طريقه الذى يسير فيه غير متبصر. عيشاً يستخدم أمه وسيلة لتحنان قلبه:

يسرى: أمك يا أمين. أمك. عشان خاطر أمك ارجع عن السكة اللى انت ماشى فيها.
عيب يا أمين. عيب عليك تسبب فى تعاسة أمك. فى موتها.
أمين: أنا مابحش حد عن الموت. اللى عاوز يموت يموت.

ونعرف سر هذا الرد القاسى حقاً فى مشهد تال، حين يكتشف أمين أن يسرى لم يأت به ناصحاً من تلقاء نفسه، وانما جاء برجاء من الوالدة. وهو حاقده على الوالدة لأنها ترفض أن تعترف بأنه قد بلغ سن الرشد.

أمين: (مؤنباً) كويس خالص يا نينتى، معنى سعادة الباشا ماجاش ينصحنى من نفسه، سعادتك اللى بعتهولى عشان ينصحنى. كويس خالص. ما هو انا لسه فى عينك طفل صغير بترضعه. قوللى امال امتى رايح احبى.

فهى اذن مشكلة الحرية وحدودها فى إطار الطبقة الإقطاعية وما تعكسه من علاقات متأزمة بين الأبناء والأبناء وهى مشكلة سبق لمحمد تيمور أن عالجه فى مسرحية: «عصفور فى القفص»، حين صور الشاب حسن الزفتاوى فى صورة الساخط الضعيف، يرتجف فرقاً أمام استبداد أبيه محمد باشا الزفتاوى، الذى يصادر حريات ابنه، ويتدخل فى كل شئونه، ويعترض على ما يلميه عليه قلبه من رغبات، ثم ينتهى به الأمر الى طرد الولد طرداً من البيت ومعه الفتاة التى مال إليها فؤاده:

الباشا: (محتداً جداً) أطلع بره انت وهيه. اطلع أحسن والله بعدين أخسف بكم الأرض. يالله بره حالا.

أمين بك: ينتقم لسلفه محمود من هذه الطردة الذليلة، فيصيح وقد استبد به الغضب والهياج الذى يثيره ادمان الكوكايين.

أمين: ياللا. اطلع بره انت وهيه. بره الباب مفتوح أهوه. قلت لكم عاوز أقعد لوحدى. مش عاوز حد يقعد معايه. بره. بره. اطلعوا بره.

ويزيد من وضوح قضية أمين ضد طبقته، أنه غير مخدوع بما يظهره خاله من نبل وشهامة بين الحين والحين. انهما نبل وشهامة مريبان. حين عرض أمين عزبة أبو حماد للبيع تقدم الخال شارياً كى تبقى الأرض فى الأسرة، ووعد بأن يسترد ما دفع مما تغله الأرض من إيراد، حتى إذا استوفى الثمن، أعاد الأرض لابن أخته. وهو اليوم يقدم العرض ذاته، بعد أن أعلن أمين أنه سيبيع عزبة شبين الكوم (ثلثمائة فدان) لصديقه شفيق، بسعر الفدان خمسون جنيهاً. وهى ببعة وكس.

يسرى: أنا مستعد اشترى منك العزبة بسعر الفدان ميت جنيه.

أمين: (يضحك ساخراً) هاها هاها. شىء غريب خالص. شىء مدهش.

يسرى: بتضحك ليه؟ أديك بقى لك مرتين بتضحك من غير سبب.

أمين: (ضاحكاً) معلوم لازم أضحك. وأنا لازم أضحك. لحد ما انفلق من الضحك. أما صحيح شىء مدهش خالص يا خالى. (يضحك ساخراً) شىء مدهش. شىء مدهش جدا.

يسرى: أنت بتهازنا ولا ايه؟

حكمت: عيب يا أمين.

أمين: ما تأخذنيش يا خالى لانه أحياناً الواحد يشوف حاجات مضحكة للغاية يقوم ما بقدرش يحوش نفسه من الضحك!

يسرى: يعنى ماشفتش حاجة تستوجب الضحك.

أمين: ماضحكش ازاي يا خالى لما أشوف أنك مستعد تشتري عزبة ٣٠٠ فدان بسعر الفدان ميت جنيه. يعنى مستعد تدفع ٣٠٠٠ جنيه عن طيبة خاطر عشان تظم العزبة لأطيانك. أما عشان ما تسلف ابن اختك ألف وخمسمية جنيه شايفك كده مندهش وعمال تقول (يقلده) ألف وخمسمية جنيه؟ ده شىء كتير خالص. (يشير لجيبه) هو الجيب ده مش هو اللي حتدخل فيه الثلاثين ألف جنيه أو الألف وخمسمائة جنيه؟

ويدفع الخال بأن المسألة تختلف فى شأنى القرض والبيع: إن الألف والخمسمائة جنيه سوف تضيق من أمين فى ليلة، وتضيق على الخال وابن الأخت معا. أما البيع فيضمن أن تظل الأرض فى الأسرة، ثم يستطيع الخال من بعد أن يردّها لصاحبها يوماً ما.

ولكن أمين يرفض هذا المنطق الذى يراه مرواغاً ومنافقاً:

أمين: بس يا خالى بس. انا مش عيل صغير. تأكد انى أفهم كل حاجة. قال حترد لى عزبة أبو الأحمر. هو ده كلام يدخل على؟ وسعادتك اشتريت عزبة أبو الأحمر، وعاوز تشتري عزبة شبين الكوم عشان نفسك وعشان أولادك...

ومادام الأمر كذلك. مادام الخال لا يسعى إلا لمصلحته هو، فأى بأس فى أن يبيع أمين الأرض لمن يشاء من أصدقائه؟ وما الذى يحفزّه إلى تفضيل خاله على الغريب مادام أكذوبة تختفى وراءها مصلحة الفرد؟



على أن «الهواية» لا تطرح قضية حرية أمين وحده، وإنما هى تناقش أيضاً حرية المرأة، وإلى أى مدى يسمح لهذه الحرية بأن تصل.

إن أمين يتخذ من زوجته موقفاً عصياً حقاً. فهو يصبر أولاً على أن يختارها بنفسه، ولا يختارها له أحد. وهو يقدمها لأصحابه، اقتناعاً منه بأن هذا شىء طبيعى، وأن هؤلاء الصحاب

سوف يقدمونه هو لزوجاتهم، متى تزوجوا.

رواضح أن أمين يحب زوجته حقاً، رغم النقد الظاهر والخفى الذى يوجهه إليها كل من الام حكمت والخال يسرى. يدل على هذا الحب المشهد العذب التالي، الذى يدور بين أمين ورتيبة. رتيبة تصر على أن تقرأ لتتنسى أزمة حادة تعرضت لها من قليل، وأمين يصبر على أن تصفى اليه:

أمين: يعنى بتسوقى الدلال عليه والا ايه؟

رتيبة: (تستمر فى المطالبة ولا ترد عليه).

أمين: مش عاوزى تردى عليه؟

رتيبة: (تستمر فى المطالبة).

أمين: (يأتى من خلفها ويضع يده تحت رقبته ويداعبها) مش عاوزة تردى والا ايه؟

رتيبة: (تهم واقفة) يا سلام منك يا أمين. بقولك راسى بتوجعنى وعاوزة أقعد لوحدى.

مش فاهمة ليه عاوز تضايقتى زيادة.

أمين: أما أنا ما شفتك فى الحالة دى ابدا يا رتيبة.

رتيبة: طيب واعمل ايه بقى؟ أعصابى متهيجة النهاردة.

أمين: ادينى بوسه وانا أسيبك فى حالك.

رتيبة: شوف أنا أقول ايه وهو يقول ايه!

أمين: يعنى مش حتدينى بوسة؟

رتيبة: لا، يا سيدى مش حديك بوسة.

أمين: بعدين أخذها بالغصب.

رتيبة: ويعدها لك يا أمين. يعنى لازم تسوق الرذالة.

أمين: (يقرب منها) رذالة؟ بقم پوستين يا حبيبتي اللي حاخدهم.

رتيبة: (تهرب منه) أوعى يا أخى.

أمين: لازم أخدهم. (يهجم عليها).

رتيبة: (تهرب منه وتقف خلف كرسى يفصلها عنه) ما انتش واخذ ولا بوسة.

أمين: (يجرى وراءها) لازم أبوسك.

رتيبة: (تجبرى وراء كرسى آخر) مانتش بايسنى.

أمين: احنا حتلعب النطة ولا ايه؟ (يجرى وراءها) لازم أبوسك.

مشهد عذب ومؤثر. يهب كالتسمة الرخية ليطلق من حرارة ما سبقه من أحداث. فقد كانت رتيبة قد ذهبت لتلقى - فى السر - شقيق صديق زوجها. بعد أن ظل هذا شهوراً طويلة يلتقى فى أذنيها الكلام الساحر، ويدق باب قلبها الذى ظل شاغراً بعد الزواج، لأن أمين مشغول عنه فى سهر الليالى مع الخلان والغزلان.

ذهبت رتيبة إلى ميعادها الغرامى مع شقيق، وهناك ضبطها مجدى الصديق الآخر لأمين،

وهو انسان صفيق، ثرثار، لا ضمير له. هذا هو سبب صدام رتيبة. وهو سبب لا يعلم بأمره أمين - طبعاً. ويزيد في عدوية المشهد، أن رتيبة تكاد تنسى قرب آخره، ما مر بها من حوادث محطمة للأعصاب. بل هي تنسى فعلتها الشنيعة وتستجيب لما يبيده زوجها من حب، ويظهر لنا - للحظات - معدن العلاقة الهنية التي كان من الممكن أن تقوم بين الزوجين لو استقامت الأمور. ثم تهب عاصفة قوية تطيح بهذا النبات البريء الذي نجم بين الزوجين. تظهر الحقيقة - بكل بشاعتها - للزوج، وحين يحتج عليها تضعه الزوجة أمام المرأة، وتريه نفسه.

وكان أمين قد لوى يد رتيبة قبل دقائق وأوقعها على الأرض وسألها السؤال الهائل، الذي يغرفاه دائماً، أمام كل زوج يتبين أخيراً أنه كان مخدوعاً في زوجته:

أمين: ... كنت فين امبارح؟

رتيبة: (بألم ورباطة جاش وغضب) عاوز تعرف كنت فين امبارح؟

أمين: أيوه قولى (مستمراً في مسك يدها).

رتيبة: كنت عند اللي كنت عنده انت امبارح. كنت في المتروح اللي كنت فيه وانت سكران مش عارف تتكلم.

أمين: (يترك يدها ويصرخ) آه كنت عند شفيق! كنت بتخينيني؟

رتيبة: (تهم واقفة) أيوه كنت عند شفيق. ولكن الحمد لله ما خنتكش معاه.

أمين: (في حالة هياج شديد يهجم عليها رافعاً يده ليضربها) آه يا خاينة يا شرموطة.

رتيبة: (تتقدم إليه خطوة فلا يجسر أن يضربها بل ينزل يده ويقف حائراً) نزل أيديك أنا مش خدامتك. أنا مش خدامتك عشان تضريني. ما شاء الله! صحيح بتعرف تدافع عن شرفك عاوز تضريني يا بيه عشان اني كنت حخونك؟ منتش عارف ليه كنت حخونك؟ لو كان عندك حبه من العقل كنت عذرتني على اللي كنت حاعملة.

أمين: (بهيجان وارتعاش) أعذرك؟ أعذرك؟ أعذرك أزي؟

رتيبة: معلوم تعذرني.

أمين: (ضاحكاً ضحكة سخرية) هاهاها. اعذرك؟ اعذرك؟ يظهر انك عاوزة تبرئني نفسك من الذنب اللي ارتكبتيه.

رتيبة: ما تخافش. انا معترفة بأنى أرتكبت جريمة استحق عليها الموت.. لكن اعرف أنى مانيش أنا المجرمة لوحدي. فيه شخص تاني كان حيدفعني بأديه للهوة العميقة اللي كنت رايحة أقع فيها.

أمين (مرتعشاً) أنا. أنا. كلام فارغ. كلام فارغ. مجنونة مجنونة.

رتيبة: أظنك تنسى الليالي اللي كنت تسهرها بره؟ أظنك تنسى الليالي اللي كنت تجبلي فيها في الفجر وأنت سكران مش عارف تنطق كلمة واحدة؟ أظنك تنسى لما كنت تقولى وانت بتضحك أنا خسرت مية جنيه في القمار؟ أظنك تنسى انك ما كنتش تقضى معاية في الأربعة وعشرين ساعة ثلاث أربع ساعات؟ أظنك تنسى الجوابات الخصوصية اللي كانت تجيبك من رفايقك؟ ورفايقك جنسهم ايه؟ مومسات بيبيعوا عرضهم وشرفهم.

مومسات مالهمش ذمة ولا شرف. مومسات فضلتهم على مراتك اللي كانت عاوزة تعيش معاك أمينة وشريفة.

أمين: مومسات؟ هاهاها. أيوه مومسات. أظن نسيت انت انك بقيت زيهم مالكيش ذمة ولا عرض ولا شرف...

رتيبة: بفضل تعاليمك يا زوجي العزيز.

أمين: كلام فارغ. مجنونة. تستحق الموت. الموت. (ينتقلب حاله فيبكي) آه يا خاينة تخونني جوزك. جوزك. حليلك. افرضى اني كنت غلطان. برده انك تسمحي لنفسك بخيانة جوزك. أنا. أنا جوزك. جوزك.

رتيبة: عمرك ما خلتنى أشعر بانك جوزي. صحيح. أنا كنت طايشة وما كنتش عارفة أقدر حق الزوجية. لكن ربنا مادنيش زوج يوريني الواجب. كان واجب عليك انك تهديني بدال ما تسبني أهوى وتروح تخبص وتلعب قمار وتسكر....

الحرية إذن لها وجهان. الحرية التي طلبها أمين وضحي في سبيلها بكل شيء لا يمكن أن تعنى حريته هو وحده. بل هي كذلك حرية الغير. ولأنه يتجاهل هذا الوجه الآخر من الحرية، تكون سقطة أمين.

المرء لا يمكن عصرياً هو وحده، بل ينبغي أن يكون غيره أيضاً عصريين. ينبغي أن تمنح الحرية لرتيبة، كي تسائل زوجها وتطلب حقها عنده، وتصصر على أن يعاملها معاملة الند، فإن لم يفعل خرجت هي الأخرى تطلب مفهوماً زائفاً للحرية كمفهومه الزائف تماماً. ولكن أمين لا يعي هذا الدرس الا بعد أن يسقط تماماً وحتى وهو محطم أرباً، تراه لا يزال متشبثاً بفرديته، مصراً على أن يحمل الغير تبعه أخطائه هو. ولم يكن منتظراً - بالطبع - أن يتبين أمين الحقيقة كلها. أن يعلم أن هناك سبباً لثعاسته أكبر وأعمق مما يراه على السطح. أكبر من مجرد جشع خاله، وعدم تقدير أمه لقدرته على التصرف الحسن. أكبر من خيانة زوجته وقساد خلق أصدقائه، واضطراره هو الى تهديد كل شيء: ما له، صحته وأيام عمره. هذا السبب هو انه ولد في طبقة محكوم عليها - تاريخياً - بأن تنهار. الطريق مسدود أمامها. فإما عاش أفرادها على النهج التقليدي، يمدون الأيدي الى غلة أرض لم يزرعوها ويعيشون عيش المتبطل الراعى، الحريص على ماله بكل ما فيه من مزايا ومخاطر - وإما سخطوا على هذا سخطاً غير بصير، فاندفعوا يبددون ماله لم يكسبوه، وانتهى بهم الأمر إلى النهاية الفاجعة.

إن مسرحية «الهاوية» تصور أزمة طبقة، إلى جوار توضيحها أزمة أفراد من هذه الطبقة. ولأن محمد تيمور كان فناناً مرهف الحس، فقد استطاع أن يقدم تحليلاً فنياً دقيقاً لأحوال طبقة أخذت بوادر ثورة اجتماعية قادمة تجيش في مياهها الراكدة.

الأم والخال إقطاعيان تقليديان، لا يريان الثورة القادمة على الإطلاق، ويعتقدان أن في الإمكان إبقاء الحال على ما هو عليه، فقط لو انصلح حال فلان أو علان - لو كف أمين عن السهر والشراب وتعاطى الكوكايين.. ولو قعدت رتيبة في بيتها وعدلت عن السرف في الإنفاق.

لنفسه مكاناً في البيت الذي خلفته أمه المتوفاة صحراء عاطفية قاسية النضوب. ورغم ما في الموضوع من امكانيات درامية كبيرة فقد عجزت قدرات حسين رمزي عن الإفادة الواجبة منها. هذا بينما استطاع محمد تيمور أن يعالج موضوعه المشابه معاملة ذكية وقادرة، أنتجت مسرحيته المؤثرة هذه.



أما أمين فهو يحس بالثورة احساساً غير واضح، يدفعه إلى القلق والتبديد، بينما تسعى رتيبة إلى الحصول على شيء من الحرية وتحسين الوضع الاجتماعي، عن طريق قوة شخصيتها، وشعورها الواضح بأنها تستحق مكانة أفضل في أسرة لا تراها أرقى منها في شيء - رغم مميزات المال والجاء والوضع الاجتماعي. ذلك أنه من الواضح أن رتيبة تنتمي إلى الطبقة الوسطى، وهذا ما حمل الأم حكمت على أنه تعارض زواج أمين منها، فقد كانت ترجو أن تزوجه «بنت ناس، من مقامنا، متعلمة ومترتبة» كما تقول لأخيها يسرى في الفصل الأول.



في مسرحية «الهاوية» مزايا كثيرة. إنها مسرحية اجتماعية جادة، مكتوبة بحرارة وواقعية، وإن استعانت بالميلودراما لفرض الدرس الاجتماعي الذي يسعى محمد تيمور في واعيته إلى توضيحه: ضرورة أن ينتبه أصحاب الأملاك إلى أملاكهم، وإن كنا قد رأينا من التحليل السابق أن لاواعية الفنان قد قدمت ما هو أعمق من هذا بكثير.

والحوار في المسرحية بارع ونشيط، وقوي، يستخدم الكلمة المطلوبة دون تردد. وهذه هي ميزة ما أقدم عليه محمد تيمور من نبذ الحوار المزدوج الذي جرى عليه من سبقوه: دارجة للشعب وأشباهه، وفصحى للمثقفين، مما كان يضر ضرراً بالغا بحيوية العمل الفني.

كذلك تخلصت المسرحية - نهائياً - من الشوائب الأدبية التي ظلت تعلق بالمسرحية المصرية. من مقالات، ومناظرات ومقامات.. الخ. فهذا كائن مسرحي حق. كائن حي، ولد على المسرح من أب وأم مسرحيين.

وقد حملت المسرحية المصرية آثاراً لا مفر منها من المسرح الفرنسي ثقلت في مشهد العشيق المحبوسة في غرفة نوم شفيق، ترتجف فرقاً خوف الفضيحة، بينما أفراد مختلفون يسعون إلى معرفة سرها، ويهددون باقتحام غرفتها. كل هذا والعاشق يحارب حرباً مستميتة كي يبقى السر وراء الجدران. وقد رأينا موقفاً مقارباً من هذا في مسرحية عباس علام «ملاك وشيطان»، كما أننا نجد موقفاً شبيهاً به في الصورة الأولى لمسرحية: «المرأة الجديدة» لتوفيق الحكيم، التي خرجت للناس بعد عامين من صدور «الهاوية»، حيث زير النساء محمود بك يخفي أصحابه في غرفة نومه، انتظاراً لمقدم عشيقته له وبعد الصحاب بالمال إن هم لزموا أماكنهم وأخلدوا إلى الهدوء.

غير أن القيمة الحقيقية لمسرحية «الهاوية» إنما تتضح بمقارنتها بمسرحية تعالج موضوعها مشابهاً، هي مسرحية «طريد الأسرة»، من تأليف حسين بك رمزي، التي خرجت للناس عام ١٩١٨. إن «طريد الأسرة» تصور مأساة شاب يتجه إلى الكوكاين لحل مشاكله، وعلى رأس هذه المشاكل شعور بعدم الانتماء إلى الأسرة، بعد أن تزوج أبوه المسن من زوجة شابة، يحبها ولا تحبه، بل تحقد عليه وتشعر أنها قد بيعت له بيعاً. أما الشاب فإنه لا يجد

الفصل السادس

«الذبايح»

ميلودراما ناضجة

فى مسرحية «الذبايح»، التى كتبها أنطون يزيك عام ١٩٢٥، يستغنى المؤلف تماماً عن العيوب الخارجية فى البطل الميلودرامى: إدمان الكوكايين، أو الجرى وراء النساء أو إتلاف الميراث، ويروح يفتش عن سبب آخر، أقوى وأعمق يلتمس فيه سقوط البطل. ويطل أنطون يزيك - اللواء همام باشا مجاهد - مضاب بعيب خلقى كبير يؤدى به إلى حتفه، ويجر الخراب والموت على من حوله: ألا وهو الحمق. هو الحمق قدر همام باشا، يكمن له دائماً، وينتظره حتى يأتى عملاً، أو يدقعه دفعا إلى هذا العمل، ثم يخرج من مخبئه ليفتك به.

طلق همام زوجته المستكينة الطيبة القلب: أمينة، بنت مصطفى الصياد، من المنصورة - وتزوج من الأفرنجية نورسكا، فهل عرف السعادة من بعد؟ يقول لأخيه محمد والنار تندلع فى صدره:

همام: يوم ما دخلت بيتى الست نورسكا قالت لى أنا ملكك. كلى لك. لكن بعد سنة رجعت لطبيعتها القديمة. نكست وقالت لا. أنا حرة. جسمى وعقلي دول ملكى. وعوايدى وأخلاقي. دول أنا ما أغيرهمش. أنا حرة وأما تقول لها لا يا ستى أنت ما نتيش حرة، تقوم تبص لك كده بصه مقلوبه، زى أما تبص لحيوان وسخ، وتقولك: انتوا! انتو كلكم كده.

لم يعرف همام السعادة، لأنه كان أعمى القلب. حين طرقت السعادة بابه ودخلت داره، لم يحتمل بقاءها أكثر من عامين، ثم أولاها ظهره فى لحظة حمق، وعانق شقاء اتصل عشرين عاما.

يقول همام وهو يعاور أمينة، التى التقى بها فجأة فى منزله فى هيئة ممرضة جاءت ترعاه:

همام: ... ماتخافيش. ربنا انتقم لك منى، يوم يوم. سنة سنة... انتى قعدت سنتين معاى، وظلمتك. قام ظلمنى عشرين سنة... انا ديهتك بكلمة من عشرين سنة، قام ربنا بعث لى نورسكا من عشرين سنة. كل ما هلت قدامى أشوف خيالك بينى وبينها. زى قابيل لما قتل أخوه ولا قدرش يوارى جثته. تمام. زيه.

طلاق همام لزوجته الطيبة أمينة - اذن - هو فى رأيه الخطيئة الأولى، ارتكبتها آدم الجديد فخرج من الجنة. وباليته خرج وحسب بل قد سكن الشقاء بيته الجديد كما تسكن المفاريت البيوت:

همام: انتى سيبيتى ربنا على يا أمينه. هو أنا حملة يا ختى؟ أجرنى ما شفتش يوم راحة. أجرنى ما عرفتش للعز ولا للمال طعم. فتى لى ذنبك فى بيتى. وكان مور على كل شىء فيه.

ورغم اعتراف همام بخطيئته الأولى هذه، فإنه - فى قرارة نفسه - يرى أنه ضحية ولا مجرم. حين يرد إليه زوجته الأولى أمينة، تأتى زوجته الثانية نورسكا لتواجهه:

نورسكا: بقى انت لك حق فى اللى عملته؟

همام: نعم أنا لى حق فى كل اللى عملته. انتى كنت خانقانى. وفضلتى تخنقى فى عشرين سنة لغاية اما ضاق صدرى. ضاق خالص. وشفت انى بنازع وقرت أموت. قامت فانت من قدامى واحدة كنت ظلمتها أنا من عشرين سنة... من يوم ما حظيتى ايدك فى زورى.

نورسكا: وساعتها قلت لازم انصفها ضميرك ماريحكش؟

همام: نعم ضميرى ماريحنيش.

نورسكا: وضميرك دا. كان فين من عشرين سنة لغاية النهاردة. كان نايم، ولا كان ميت؟

همام: كان صاحى. وبيربخنى كل يوم.

نورسكا: النهاية. نصفتها. لكن ظلمتى أنا.

همام: أنا ما ظلمتكيش. انتى اللى ظلمتى نفسك. لو كنتى ريحيتينى يوم واحد فى العشرين سنة اللى عشتهم وياكى.

نورسكا: ما كنتش ظلمتى؟

همام: طبعا ما كنتش ظلمتك.

نورسكا: (فى تهكم) وكنت فضلت ظالم دكها - الست أمينة عايزة أقول. ولا كنتش انتبهت لصوت ضميرك اللى بيربخك من عشرين سنة.

ولا يملك همام ازاء هذا المنطق القوى إلا ردا متعثرًا يقول: إن نورسكا لو كانت أسعدته

لوجد طريقة ماكى ينصفها وينصف أمينه معاً. عن طريق الجمع بين الاثنين طبعا! ذلك أن همام هو فى أعماقه وسطحه معاً أمير شرقى مزواج، يعترف بصراحة أن العالم يجب أن يتشكل على هواه، ويرضى رغباته هو، وفى الأساس، ثم يأتى من بعد باقى الناس وباقى الأشياء..

همام: أنا انحوزتك عشان تطيعينى انتى مش انا اللى أطيعك. على شان تندمجى انتى، مش أنا اللى اندمج فىكى.

نورسكا: (موافقة) دا صحيح.

همام: على شان تعيشى انت زى. مش انا اللى أعيش زيك.

نورسكا: دا صحيح.

همام: وتاكلنى زى ما باكل. وتشربى زى ما بشرب. وتلبسى زى مانا عاوز.

نورسكا: دا صحيح.

همام: وتفكرى زى ما أنا عاوز.

نورسكا: (غاضبة) دا لا. أبدا. مش ممكن. مستحيل. تستعبد جسمى ما علش. لكن تستعبد عقلى؟ أبدا.

همام: لكن احنا كده. احنا عايزين اللى ترضى بالاستعباد دا فى جسمها وعقلها.

نورسكا: لا دى ما تلقىهاش أبدا. لا عندنا ولا عندكم.

همام: لكن أنا لقيتها.

نورسكا: لا ما لقيتهاش. انت لقيت واحدة ساكتة. لكن ما لقيتش واحدة راضية. السكوت شىء والرضا شىء يا همام. انت لقيت واحدة ساكتة، ظنيت انك استعبدت عقلها مع جسمها. لكن لا. الحقيقة ان عقلها بيتنمرد عليك كل ساعة (ترفع صوتها) بيجى يوم ونسوانكم تطهق. وترفع صوتها. ويومها ما تقدروش تسكتوهم أبدا.

وبهذا تمزق نورسكا عالم السعادة الورقية الذى يحب همام أن يعيش فيه. يعيش فيه راضياً عن نفسه دائماً، أن أصابته السعادة فهو يستحقها.. وإن حل عليه الشقاء فالوزر يقع على غيره، عالم يأمر فيه وعلى الكل أن يطيع.

وحين تشدد نورسكا النكير على همام وتعريه تماماً وتسلبه كل حجة يحتج بها، لا يكون أمامه إلا غضبه الأهوج - دائماً - يلجأ إليه:

همام: (فى أقصى درجات الغضب) اسكتى. اخرسى.

نورسكا: لا ما اخرسش. قبل ما تسكت أنت.

همام: (بصوت كالرعد) اخرجى برا! أمشى. (يشدها من يدها ويدفعها خارجاً)

نورسكا: قبل ما تمد ايدك على، روح شيل السيوف اللى ملزقتها على أكتافك، وخبى النياشين اللى بتلمع على صدرك. وحش! انت وحش لابس قصب.

وهنا يطلق المقاتل المهزوم آخر رصاصة فى جعبته: يمين الطلاق. ويشفعه بقرار الحرمان.

فلن يسمح الباشا لزوجته السابقة بأن ترى ابنها عثمان من بعد، فله هو وحده - وقد فات الابن سن الحضانة الشرعية من زمن - حق العيش معه.

والغريب - بعد هذا أن همام يعترف بأن نورسكا افرنجية مختلفة تماماً عن سائر الافرنجيات اللواتي يرضين بالزواج من المصريين. يقول له أخوه محمد، محاولاً أن يلفت نظره إلى المبالغة الشديدة التي يصور بها قضية شقائه مع نورسكا:

محمد: بس بقى ما تزيد هاش امالاً وهى عاملا لك ايه؟ ما هى قاعدة فى بيتها. ولا حدش سامع لها صوت. امال لو كانت زى الافرنجيات التانيين كنت عملت ايه؟
همام: مين همن الافرنجيات التانيين؟ وهمن الفرنج بيجوزونا مين من بناتهم؟ ما هم أكثرهم يا تكون مومس. يا تكون كماريره. يا تكون بياعة فى مخزن. لا يا سيدى انا مصيبتى أكبر. أنا متجوز واحدة طيبة. من عيلة طيبة.

واذن، فليست خطيئة نورسكا الحقيقية هى أنها أجنبية، ومختلفة عن غيرها من النساء المصرات إنما ذنبها الحقيقي أنها الوحيدة فى عالم الباشا التى تقول له لا. التى تضع حداً على طاعته لا يستطيع أن يتعداه.

لا تفعل هذا وحسب، بل تسعى، جاهدة - إلى أن تبذر بذور الثورة فى صدور أتباع الباشا المقيمين على طاعته تفعل هذا كما تفعل الشئ الطبيعى. كما تتنفس وتأكل وتعيش.

تجد نورسكا ابنة أخت الباشا اليتيمة ليلى، فى منزل الباشا فتقول لها:

نورسكا: يا لله امال يا ليلى! والبسى برقعك الأسود. (تضحك ساخرة) خالك الباشا عاوز كده آه. آه. آه.

همام: وماله برقعها الأسود؟ البنات لما تفرك برقعها بصواعبها وترميه على طول ايدها، بترمى نص جمالها معاه. ولما تتشطر وعايظه تحمل حمل الرجال بتضيع نص جمالها الثانى.

نورسكا: وماله لكنها تبقى حرة. والحرية أحسن من الجمال.

همام: ايه؟ الحرية أحسن من الجمال؟

نورسكا: طبعاً حريتها لها. لكن جمالها، لكم أنتم بس يا رجاله. اطلعى يا ليلى (ليلى تخرج).

ويغضب الباشا لهذا التحريض الذى يهدد عالمه، ولكن نورسكا لا تعبأ بغضبه. انها ترى ثورة الحرير القادمة لا محالة مهما وضع الباشا وأمثاله فى طريقها من قيود:

همام: (فى غضب) نورسكا! انا ميت مرة قلت لك الكلام ده مش عايظه قدام البنات. ودينى ان قلتيه تانى مرة قدامها لاطلع البنات دى من البيت دا وأوديها عند خالتها

عيشه فى طنطا.

نورسكا: (ساخرة) آه. آه. آه. وفى طنطا ما حدش حيقول لها الكلام دا؟..

بل أن نورسكا لتذهب لتقابل ضررتها أمينة، وتواجه معها المشكلة التى تضمهما معا مواجهة صريحة، بوصف ان كلا منهما ضحية لهام، ينبغى أن تقوم الصداقة بينهما وليس العدا:

نورسكا: انا وانت مظلومين. والمظلوم يحب المظلوم اللى زيه. مش يكرهه. اننى اتوهمت انى خدت جوزك منك، من عشرين سنة وقعدتى عشرين سنة تكرهينى. تحبينى دلوقت؟ لا. دا شئ مش فى قدرتك. وانا متوهمة انك خدتى جوزى منى. مع ان الحقيقة انى أنا ما خدتش جوزك. هو اللى خدنى. والحقيقة انك انتى ما خدتيش جوزى، هو اللى خذك. وأنا جاية النهاردة أنصف نفسى وأنصفك.

أمينة: (مدعورة جداً) تنصفينى؟ تنصفينى يعنى ايه؟ تنصفينى ازاي؟

نورسكا: لا. لا. ما تخافيش. أنا مش من الستات الافرنجيات اللى فى بالك منهم دكهما. اللى بيخبو روفلر فى عيهم ويضربوا به. لا يا هانم. أنا مش من دول. بس أنا ما أقدرش أسكت على الرجل اللى فى ايديه كرباج ويبضربنى. ولا أقدرش أقول سلم فمك للى بيعض قلبى بسنانه.

أمينة: ولا أنا كمان ياست.

نورسكا: شفنى يا هانم اننا اتفقنا. ولما كنت بقولك من ساعة احنا حبايب مظلومين، ماصدقتينش وهزيتى اكتافك.

أمينة: لا. بس احنا بنقول كل شئ قسم وينصبر. حا نعمل ايه؟ قسمتنا كده.

غير ان هذا منطق ترفضه نورسكا - رفضاً باتاً. لأنها لا تفهمه أولاً، ولأنه غير مجد بعد هذا.

نورسكا: لساكى متعشمة فيه؟ لسا؟ دا ما ظلمك أول مرة وظن انه حيرتاح معاى. لكنه شاف ان بينى وبينه هوه ما قدرش يخطيها. كنت بينى وبينه مدة عشرين سنة. انتى كنت فى قلبه وكنتى بتمثللى له الراحة اللى على قد عقله. جه يوم وقال. انصف أمينة. مش محبة فى أمينة. لا. دا بس على شان الانصاف دا كان فيه ظلم على انا. وما انتيش خايفة انه يجى يوم ويقولك! أنصف نورسكا. دول عشرين سنة. دول عمر. يقولها ولا شئ..

والى هنا تكون تعرية الباشا قد تمت تماماً. فهو يقف أمامنا الآن بكل أخطائه: مستبد،

متعنت، يرى العالم بعينيه هو وعينيه هو وحده.

ولكن، هل هذه هى كل الصورة التى يرسمها انطون يريك لبطلته الغريب هذا؟ لو أن هذا صحيح، وكانت الصورة سوداء كلها، لما استحق همام باشا منا كل هذا الاهتمام، ولما كان فى نظر أنطون يريك مستحقاً لبطلونة مسرحية سماها هو «مأساة عصرية» ونسبها نحن مسرحية

اجتماعية جادة تستعين بفن الميلودراما سعيًا وراء مزيد من الأثر فى الناس.

الواقع أن همام له بعض من قضية. انه ليس مخطئًا وحده، وإذا كان به قدر واضح من التعنت، فإن فى نورسكا قدرًا مائلا من التزمّت والتعصب لوجهة نظر واحدة.

همام: (يتدفق كالسيل) أنتى دخلتى بيتى ومن يوم مادخلتني شمخت بمنّاخيرك. وبصيتى لنا من عالى قوى. ما حدث منا عجبك. ولا أنتى عجبتي حد. ما فيش الا المسكين محمد أخوى اللى استحملك. وياريت عجبك الآخر، لكن نسوانا لا أنتى استحملتيهم ولا همن استحملوكى أمى! أمى ماتت ولا دخلتني بيتى. اختى سنية أم ليلى ماتت رحتى عزيتي فيها بر وعتب أختى عيشة جت عندى مرة واحدة ولساها بتمنى فيها لغاية النهار ده. ماخنتنيش لا فى عرضى ولا فى مالى صحيح. لكن عملتى أكثر من كدة. احتقرتني فى عوايدى. وفى أخلاقى. وحببتى تقنمينى بالعافية انك انت أحسن منى. غيرت كل شىء فى البيت دا. حتى العفش يا شيخه ما سلمش منك. فضلت معاى عشرين سنة. والكبر نافخك. ماشركتناش لا ففرح ولا فحزن ولا فراحة. ولا فتعب. دخلتى بيتى غريبة، وفضلتى فيه غريبة لغاية النهاردا. كان كل همك انك تغيرى اخلاقنا وعوايدنا اللى اتربينا عليها. احنا وجدودنا من ميات الستين لغاية النهاردا. نورسكا: (فى غضب واحتقار) ما كمن جدودك دول بقرا رمم وتراب فى الأرض. وانت لغاية النهاردا بتقول اعمل زيهم. ما حدث عجبك غيرهم. بص قدامك. ومالك ومال الرمم اللى وراك.

همام: جدودى دول اللى بتقولى عليهم رمم. ياما ضربوا جدودك وفضلوا يجروا وراهم بالسيف لغاية اما خلّوهم يعدوا البحر المالح عوم. نورسكا: وجدودى دول اللى عدوا البحر عوم. أولادهم مارجعوش تانى؟ آه - آه. قعدت عشرين سنة أعلمك الطريقة اللى بها تطردهم تانى. وماقدرتش.

إن نورسكا ثائرة مثالية، تريد الخير للناس، لزوجها قبل كل الناس، ولكنها متزمتة، متطرفة لا تنظر فى البيئة نظرة تحليل، ولا تختار الوسيلة الملائمة لبلوغ الهدف. إنها تذكرنا بكثير من أبطال إيسن وبطلاته. بالزوجة مسز الفنج فى «الأشباح» التى تعتنق المثل الأعلى ولا تحيد عنه وتحاول أن تفرضه على زوج لا هو يفهمه ولا هو قادر على حمله.

كما تذكرنا بالقس براند فى المسرحية التى تحمل ذلك الاسم، الذى يفضل الدمار على الانحراف عن خطه شديد الاستقامة، اختطه لنفسه. وفى نورسكا كذلك بعض السمات التحررية التى تعلق بنورا فى «بيت الدمية». بل إن فكرة المسرحية الرئيسية: فكرة الذنب المقيم - الذنب الذى إرتكب فى الماضى ثم سكن الناس والأشياء من بعده، هى إحدى الأفكار الأصلية فى مسرح أبسن: حيث يسميها النرويجى الكبير: «الأشباح» أو الجن.

وبهذا المعنى تكون نورسكا قد أجمرت. جنت على نفسها وعلى من حولها. تقول لها

أمينة، وهى تؤكد لها ان همام لن يتخلى عنها مرة أخرى، لن يقول: لنعد الى نورسكا ونترك أمينة:

أمينة: ما يقولهاش. كمنه جرب دلوقت وفهم. ان الراحة الحقيقية ماهياش راحة الجسم. دى راحة القلب. وانت لما ادتيه، ادتيه جسمك وشبابك بس. لكن قلبك فضل وياك. نورسكا: ومين قالك يا هانم انى انا ما ادتلوش قلبى؟

ولا بد ان هذا التصريح قد بدا مفاجأة لأمينة، التى لا ترى فى نورسكا وأفعالها شيئا يوحى بأن لها قلباً أصلاً.

أمينة: بقى يمكن قلبك غريب لاخر. وييتكلم لغة غير لغتنا. قام الباشا مافهموش. حاكم احنا رجالتنا لما بيخشوا بيوتهم يرجعوا لعوايدهم القديمة. وللفتهم اللى بيعرفوها من الفين سنة. والغريب اللى ما يعرفش لغتهم لازم يتعلمها. وان ما تعلمهاش يخرج من بلدنا.

ولكن نورسكا لا تفهم هذا أيضا. لا تفهم الماضى، وسحر الماضى، ولا تطبيق العيش مع الأشباح. وهى لهذا لا تدرى بأى ذنب تعاقب ولا تبين سر شقاتها:

نورسكا: دأنا من عشرين سنة ما تعلمتش فى بيته الا البكا.

أمينة: كمنك من عشرين سنة وانتى متنمردة ولا رضتيش تحطيتها واطى ايدا. نورسكا: يعنى انذل؟

أمينة: لا. احنا يا ست لما نقول لرجالتنا يا سيدى ما ننزلش أبدا. أنا فاتت على أيام يا ست كنت حرة فيها. حرة يعنى ماكانش حد حاكمنى. لزوج. ولا أب ولا أخ. الله لا يرجعها أيام. علمتني ان الواحدة منا لما ما يكونش لها راجل تعطيه وهو يشيل همها يقوم يجيها يوم تضطر فيه انها تطيع الرجالة كلهم. (تقول.. العبارة الأخيرة كلمة كلمة)

نورسكا: عبس. عبس. انتوا حاتفصلوا كده طول عمركم. انتوا..

وهكذا تبين لنا هذه المسرحية الإ بسنية التركيب والروح عن مأساة فردين كبيرين ظلا سنوات طوالاً يتقاتلان حول مفهومين للحرية، وأسلوبين للحياة، وموقفين من الزمن. رجل مشدود إلى الماضى لا يريد ولا يطبق الابتعاد عنه وأمرأة لا تهوى إلا الحاضر ولا تفهم الماضى ولا تريد أن تفهمه. وحرية يفهمها الرجل ومن ينتمون إلى عالمه على أنها ولاية للرجل على المرأة وحماية للمرأة يذلها الرجل. وتفهمها المرأة على أنها تكافؤ للمرأة بازاء الرجل، وحق فى الفكر المستقل والذاتية المنفصلة.

ومن هذا التضاد وما ينتج عنه من فرقة تتبع أحداث المسرحية وهى أحداث حزينة فى جوهرها غير أن أنطون يزك لا يرضى بأن تقف مسرحيته عند حد الحزن، فهو يتوسل بفن

الميلودراما كى يضاعف من أثر الحزن، ويجعله رناناً، زاعقاً، مقطعاً لنياط القلوب، مستندراً لأمر الدموع. وهو فى هذا يلجأ إلى أساليب الميلودراما التقليدية. هناك أولاً شخصية الفتاة اليتيمة البريئة التى تفيض حناناً وحباً وخيراً، ولا تجد من يبادلها هذا كله بمثلها، أو من يقدرها أصلاً. وشخصية الشاب البرىء الحثير، الضائع بين أبوين لا يكفياهما أنهما مختلفان أشد الاختلاف، فيروحان يقتتلان طوال المسرحية قتالاً وحشياً لا يعرف التسليم. إن ليلى وعثمان هما هاتان الشخصيتان البريتتان فى «الذبايح» وأنطون يزك يصور موقفهما المؤلم تصويراً مؤثراً فى المشهد التالى وفيه نجد عثمان جالساً فى حالة نوم وذراعا مطويتان تحت رأسه على سطح مكتب، بينما ليلى تصنع له ربطة عنق:

ليلى: عثمان! الله! ما تصحى بقى. شوفوا يا خواتى دا اللى نايم بهدومه. (تقترب منه وتهزه برفق، وتنتشر الكرافاتة) عثمان! قوم شوف الكرافاتة بتاعتك. اهى قريت تخلص. (تمسك يده وتهزها) عثمان! الله! انت سخن.

عثمان: (يرفع رأسه قليلاً وينظر إليها)

ليلى: (فى حزن واستغراب) الله! انت بتعيط؟ بتعيط ليه؟ أخص عليك! هو أنت عيل؟ (تنهضه) قوم قوم من ررا المكتب دا. والنهى ما تعيط ولا تنقهر أبداً. (عثمان ينهض معها) هو انت لسه صغير؟ ليه العمائل دى فى نفسك؟ هو جرى ايه فى الدنيا. حاتعبى نفسك، أديك سخن اهوه.

عثمان: (غضبه يتصاعد شيئاً فشيئاً) حايجرى ايه يا ليلى أكثر من اللى جرى، لما أبوى رجع لخالتى أمينة، فهمت ان أيام الهنا راحت، وحا ييجى غيرها، وكان ظنى فى محله. أول شىء عملوه قالوا ليلى ما تقعدش هناك عند نورسكا دى تفسد اخلاقها. ليلى تيجى هنا. وجابوك هنا. قلت ماعلش. فضلت أنا وأمى. راسى فى راسها. طول النهار تندب حظها وتفش غلها فى. قلت ماعلش. دى أملك يا واد. مسكينة، ويعدين أبوى فات أمى. وبأى كيفية انتى كنت واقفة وسامعة قلت معلش دا أبوك يا واد ودى أملك. حاتعمل ايه؟ أفضل معاها على كل حال. لكن أبوى حكم رأيه أنى أفوتها انا الاخر. قلت معلش. أبقى أروح لها اشوفها، كل مدة ومدة ولكن أبوى حكم رأيه كمان ما أروحلهاش أبداً. قلت معلش.

ليلى: (مازحة) ما أنت بتنسرق من وراه ويتروح لها. أوعى كده يا أخى بلاش تهويل. ولما ببسألونى عثمان راح فىن، بقولهم دا راح المدرسة يشوف ان كانت نتيجة الامتحان ظهرت والا لا.

عثمان: (فى حزن) ما هو لولاكى انتى يا ليلى، ماكانش الواحد يقدر يقعد فى البيت دا ولا دقيقة.

ليلى: (مازحة) نعم؟ ليه؟ ايه اللى خاسس عليك فيه؟ اياك انت عساو ز تلعب الاستغماية زى زمان؟ والا تخرج لجرى ورا بعض فى الجنينة؟ حاضر، لجرى، والا تصور فتوغرافيات أنا وأنت. حاضر. تصور. عاوز ايه؟ بس قولى اللى عاوزه ايه؟

عثمان: تلعب؟ ونصور؟ ولجرى فى الجنينة؟ هما يخلونا، دول يمكن ييجى يوم يقولوا لك انت لآخرى ما تقعديش هنا.

ليلى: (فى عجرفة) يقدروا!

عثمان: هو انتى تقدرى عليهم. دول بيتغامزوا علينا.

ليلى: (فى غاية البساطة) ينفلتوا.

عثمان: لا والله يا ليلى أظن ان أيام الهنا اللى راحت ماهياش راجعة تانى أبداً.

ليلى: ايه هو؟ مين اللى قالك ان أيام الهنا راحت. دانت يا دوب عمرك ١٨ سنة. ياما لسه تدامك من أيام هنا. الا أيام الهنا راحت. بقى اكمن أبوك فات أملك خلاص. تقوم انت تيبأس اليأس دا كله؟ أمال أنا أقول ايه؟ انا اللى اسمى بنت. وتيتمت من عشر سنين. من الأم والأب ما ياستش يعنى وأهورينا دبرنى.

عثمان: وأنا لآخر يتيم من الأب. لكن أبوى طيب. واتيتمت من الأم. لكن أمى طيبة. والله يتمك أحسن من يتمى يا ليلى.

ليلى: بس. بس وحياة أبوك. قال يتمى أحسن من يتمه قال. طيب ادينا احنا الاتنين يتما. ولا حدش يفهم اليتيم الا يتيم زيه.

عثمان: انت لقيتى ناس جيوكى. وحتوا عليكى.

ليلى: (تنظر اليه نظره حلوة) بقى انت مانتش لاقى حد يعبك؟ (تنظر اليه ثانية) ايدا؟ عثمان: انتى وحدك اللى بتقولى يا عثمان فى البيت دا. لكن شوفى الثانيتين بيعملوا ايه. ان كانت خالتى أمينة، حاسبانى غريب. لا، وتهمانى انى اللى معتبرها غريبة! قالوا لها امبارح اتفضلى اتغدى. قالت: لا. عثمان لما ببشوفنى ما بيكلش. طلعا لى الأكل فوق. قصدها تقوم أبوى على، وان كان أبويا دا يمكن يفوت يومين والا ثلاثة ما يكلمنيش كلمة واحدة.

غير أن تشجيع ليلى وحبها العذب لعثمان لا يجديان نفعاً ولا يقدران على وقف تردى عثمان فى هوة اليأس المطلق. انه ينتحر من بعد، وسط أفراح نجاحه فى الامتحان، ويسرل البيت كله بالحزن، وتفقد ليلى عقلها حزناً عليه، وتهيم على وجهها فى البيت، شاهداً حياً على ظلم فادح تعرضت له وحببها البرىء.

ليلى: (كالمجنونة) آه. آه. آه. آه. التجوزوا وطلقوا. طلقوا والتجوزوا. وموتونا أنشوا! خدونا برجليكم. ولا تسألوش. آه. آه. آه.



وفى سبيل مزيد من الأثر الميلودرامى، ينسج أنطون يزك لمسرحيته خيوط مؤامرة مسلحة يعتزم بعض الضباط القيام بها (ضد من، لا يقول المؤلف) فحين تنكشف، ويتعرض الضابط للمحاكمة يرفع همام وبعض زملائه وثائق الإدانة من دوسية المجلس العسكرى لتنظمس معالم

الجريرة. غير أن نورسكا، حين يموت ابنها، تسرق هذه الأوراق، وتقدمها لقريب لها يعمل صحفياً بالاسكندرية. وهكذا يقع همام وعشرات الضباط من أقاربه تحت تهديد بخطر عظيم.

ولكن أنطون يزبك يطمس بهذا التحول الأخير في الحوادث بعض معالم الشخصية القوية التي رسمها في نورسكا ويحيلها من متمردة وثائرة، إلى رمز للشرا الخالص. وبهذا الوصف الأخير تأتي هذه المرأة الشريرة، وقد تحولت إلى «النمرة» الافرنجية التقليدية التي تخفي المسدسات في عيها، والتي سبق أن أنكرت أى صلة بها في حديثها مع أمينة - تأتي وهمام باشا قد عدل عن انتحار كان قد أزمع عليه، فتفرغ فيه رصاصة مسدسها.

ومؤامرة السلاح هذه تضيف الى شخصية همام بعداً ليس مفهوماً تماماً. فعلام يثور همام ثورة مسلحة؟ وضد من؟ إنه موظف كبير في خدمة الحكومة. قائد برتبة لواء - فهل يثور ضد المحتلين الانجليز؟ أم ضد الحكومة التي يعمل في خدمتها؟ وبم طالب في ثورته هذه؟ بدعم الطبقة الوسطى، أم بمساندة الاقطاع؟ لا يجيب أنطون يزبك عن أى من هذه الأسئلة ولا نستطيع نحن أن نقطع فيها برأى. فان همام باشا يبدو لنا مجرد وطنى يحب بلاده وطريقة بلاده في الحياة. ويفضلها على سائر البلاد وطرق الحياة. غير أنه ينظر إلى بلاده من خلال طبقة - التي ربما تكون الطبقة الاقطاعية، أو الفئة العليا من الطبقة الوسطى. وعلى هذا لا تنتفع شخصية همام بهذه المؤامرة المسلحة ولا تكتسب بها بعداً جديداً، وإنما تظل المؤامرة مجرد حيلة ميلودرامية يلجأ اليها أنطون يزبك كى يزيد من كم الاثارة في مسرحيته.



ومسرحية «الذبايح» - بعد هذا - حافلة بأسباب القوة؛ إنها تقتفى في بنائها وبعض شخصياتها وأفكارها أثر إبسن العظيم، كما أسلفت، وخاصة في مسرحية «الأشباح» فإن نورسكا تشبه مسز الفنج في خلقها الناري ومثالياتها التي لا تلين. وعثمان يقرب من أسوالد، ابن مسز الفنج، في عذوبته، وورقة، واستسلامه للمصير.

وهناك أيضاً - من عناصر مسرح إبسن - المواجهات الكبرى بين الشخصيات، والتي تعتمد على النقاش - أساساً - وسيلة لتطوير الأحداث والشخصيات. وقد مرت بنا نماذج كثيرة منها. وهناك كذلك الاستعانة بسمات فوق الواقعية، يضيفها الكاتب على بعض شخصياته، لتعميق معناها وأثرها.

وعند أنطون يزبك مثل واضح على هذا في شخصية نورسكا - فهي باسمها غير المؤلف - الذي يبدو قادماً من دول شمال أوروبا - وبالرسالة التحريرية التي تفرضها على نفسها: سحب همام ومجتمعه وبلده وناسه من الماضى وجرحهم إلى الحاضر، تبدو في سمات إحدى جنيات إبسن التي تحمل الوعد والوعيد معاً - كما في مسرحية: «براند» مثلاً.

وهناك أخيراً التوسل بالرمز أو شبهه لتأكيد معنى من المعانى يحرص عليه الكاتب، ولا

يجد بأساً فى أن يدخله على مسرحيته ذات المضمون الواقعى الواضح. ولجد مثلاً على استخدام الرمز على هذا النحو فى هذا الحديث الذى يدور بين ليلى وعثمان فى أوائل الفصل الثالث. تقول ليلى وهى تحاول أن تروح عن عثمان:

ليلى: (مازحة) أطلع اتفسح. أهى الجنينة قدامك.

عثمان: (فى حزن شديد) أنهى جنينه دى اللى حاتفسح فيها؟ (مشيراً إليها) دى المسخوطة اللى قد الكف؟ هى دى جنينة يا ليلى؟ داحنا فى الحلمية. دى أرض الحلمية أصلها كوم سبخ، اللى تزرع فيه يتحرق ويموت. بالك؟ نقلتى فيها شجرة ورد. طرحت وردة واحدة ونشفت وماتت. هى دى جنينه! وبص كده للياسمينية دى المرضانة. اللى ماهياش قادرة تشعبط على السور. هى دى جنينه؟ ولما ييجى الليل وتطلعنى انتى تنامى. يطبق على قلبى وأخرج برا اتفسح فيها الجنينة دى. وأبص فوق رأسى. ما الاقيش نجوم. حتى نجوم السما مابتنورش فى البيت دا.

فهو بيت أصابته لعنة محيته، لا يقوم فيه شىء الا ريشما يموت، ولا يبقى فيه حب الا ليدوى. الضحك فيه احتشاد للبكاء، والأغاني تحضير للآنين.

كبيت آل روزمر فى مسرحية إبسن أيضاً، حيث الأطفال لا يضحكون قط، وإنما ييكون وحسب.

ومن فضائل «الذبايح» انها تعطينا تماماً من الميلودراما الفرنسية، بأزواجها وزوجاتها الفاشلين وعشاقها الذين يختبئون فى الصيوان أو غرفة النوم، تدق قلوبهم بشدة حذر الفضيحة، وتدق قلوب المتفرجين معها خوفاً - مفروضاً - على العاشق، كما تقدم فى المسرحيات السابقة.

وقد كان فى مقدور أنطون يزبك أن يخفف من بعض العناصر الميلودرامية الإضافية - فإن مسرحيته فى جوهرها - مؤسسية بما فيه الكفاية. ولكن الكاتب كان يسعى وراء الكم الأعظم من الأثر فى جمهوره وهى حاجة عملية كان لها ما يبررها إذ ذاك، وكان يصيبها النجاح الكبير الذى عبر عنه محمد أفندى عبد الحميد «مبتكر نقد الروايات العربية فى جريدة كوكب الشرق الغراء» حيث قال:

«فى مساء الاثنين ١٩ أكتوبر سنة ١٩٢٥، الساعة التاسعة تماماً رفع الستار.. وبعد ثلاث ساعات أسدل بين دموع منهمة متصاعدة وتأوهات مترجعة، ونفوس تكاد تشتعل أسى، وقلوب توشك أن تحترق ألماً، ثم فجأة انهزم سيل التصفيق دقائق عدة، وخرج الناس وهم سكوت يمسحون دموعهم حتى حين!».

وبدا لكثير من الناس - آنذاك - أن المأساة العصرية قد ولدت أخيراً، وأن مستقبلها - قياساً على القوة غير العادية للمولود - لابد أن يكون زاهراً. غير أن ما ولد كان ميلودراما

مصرية قوية وناضجة، بها حوار نابض متعدد الطبقات. حوار درامى يحمل المعنى والحركة معاً، ويرقى باللغة المسرحية إلى مستوى اللغة الفنية القادرة، وبها فكر واضح، وموقف اجتماعى محدد تعبر عنه شخصيات مرسومة بعناية تعبيراً يلتقط جوهر الدراما من أخذ وعطاء.



الفصل السابع

«أولاد الفقراء»

وفقر غير عميق

البطل الميلودرامى فى مسرحية «أولاد الفقراء»، التى أخرجها يوسف وهبى للناس عام ١٩٣٢ به بعض الشبه ببطل إسماعيل عاصم فى «صدق الإخاء». كلاهما يبدأ شخصاً سوباً، به قدر ملحوظ من القدرة على الإقناع، لا يلبث أن يفقدها بعد الفصل الأول. أما نديم، بطل «صدق الإخاء» فإنه يفقد هويته فى دروب الحكاية الخرافية ومغامرات الحوادث. وأما لمعى بطل «أولاد الفقراء»، فإنه يبدأ شاباً مجداً، قوى الإرادة، وأصل الليل بالنهار كى يحصل على شهادة الليسانس فى الحقوق لينقذ أسرته المجاهدة من شر العوز ومهانة الاعتماد على الأقارب الأغنياء ثم يتحول من بعد إلى مجرم وشريد، وطريد للعدالة ويجعل منه المؤلف دمية يحركها انا شاء وينطقها مدهشات الآراء والأفكار، وينتقل بها من قصور الباشوات فى الفصل الأول إلى منازل نظار العزب فى الفصل الثانى إلى حانات اللهو الفاسد فى وجه البركة فى الفصل الثالث، ثم الى شقة وراء شقة فى أحياء القاهرة فى الفصل الرابع.

وفى خلال هذا التجوال كله، يقف لمعى مدافعاً باستمرار عن الفقراء - من يسميهم هو الفقراء - وأولهم أسرته المكونة من الأب أحمد أفندى عبد السميع، والأم صفية، والبنات. حسنية. وكان الأب أحمد فندى ثرياً فى السابق، ثم أضاع ماله فى القمار والبورصة، وساء حاله، فاضطر إلى أن يعمل وكيلاً لأعمال زوجة أخيه الأوفر حظاً ومالاً، فؤاد بك عبد السميع، وهو شخصية قضائية مرموقة ومالك كبير من ملاك الأرض. أما الأم فقد عملت مديرة بيت عند حرم فؤاد بك، وأصبحت شبه خادمة لزوجة البك، السيدة خديجة، بينما ظلت الابنة حسنية ضائعة محيرة، بين الوضع الدليل الذى تشغله فى بيت عمها، وبين تطلعاتها إلى حياة أفضل

تشعر أنها تستحقها بحكم شبابه وذكائها وما كان لأبيها من جاء يوماً ما. وهو ضياع يستغله الابن الوحيد لفؤاد بك - زكى، التلميذ بمدرسة البوليس فيجذب إليه قلب الفتاة الغريرة ويروح يلقاها في السر، ثم ينال منها وطره.

وتنتهى حوادث الفصل الأول من المسرحية، وقد كشفت أسرة أحمد أفندي عبد السميع «عدا الابن لمعى» العار الذى أصاب الابنة والأسرة معاً، كما كشفت أيضاً أسرة فؤاد بك، ومن ثم يكون الحل الوحيد هو قبول عرض الزواج المقدم من مدة من ناظر عزيزة فؤاد بك، بأن تتزوج حسنية من ابن الناظر، الشاب الطيب القلب إبراهيم عبد الباقي.

والفصل مكتوب بعناية وقوة، وهو يرسم صورة أخاذة لبيوت الأكاير فى أوائل عشرينات القرن، بما فيها من مظاهر الثراء: الأثاث الفاخر، والاتباع الكثيرين، والخدم والحشم، والخط الصفيق الذى يفصل بين عاملين - عالم المحظوظين: وكل شيء ممنوح لهم، وعالم التمساة وهم يكتفون من الثراء بالنظر والتحسر.

ويقيم الفصل مضاهاة مؤثرة بين ابن الأغنياء المدلل: الشاب زكى، وهو أناى سمج، لا يبالي من الدنيا إلا بملذات الدوكار، والخروج مع العنارى فى الزهات البعيدة عن أعين الرقباء، وبين زكى الطالب المجد، العصبى، الذى يعيش لحساب غيره، فلا يرى فى نجاحه إلا وسيلة لتحرر أسرته. يدخل زكى على أمه ومعها امرأة عمه، فيجدهما تشرفان على ترتيبات إقامة زار تجد فيه الأم راحة لأعصابها المتوترة، فتتصبه كل عام. وما أن ترى الأم ابنها المدلل، حتى تروح تلحسه بكلامها العذب كما تلحس القطة أولادها:

خديجة: زوزتى. أهلا. كنت فىن يا دلوعتى؟

زكى: (متقدماً من ستار الوسط ناظراً داخله) ايه ده كله؟ انتو ناصبين تياترو هنا الليلة والا ايه؟

خديجة: والنبي بلا تريقه يا زقزوقتى.

زكى: وايه البخور المعبق ده؟ أنا متصور لى انى فى حمام التلات. (ضاحكاً بسماجة) ها، ها، دا ايه ده بقى؟ كرسى السلطان؟ أمال فىن الحاشية؟

خديجة: زوزوه، وحياة النبي أخاصمك. أنا ما أحبش الهزار فى كده، أنا جتتى مش خالصة.

زكى: وعفريت مصرى والا أفرنجى؟ والله بابا ده مدلعك قوى. برضك يا نينة لسة عيله؟ خديجة: يعنى أنا بأعملها دلح، وحياتك يا ابنى جسمى كله بيشكشك. الجمعة اللى فات كانت بايتة عندنا تيزتك ناظلة هانم وجيت ألق الفستان قدامها، بقى يططق زى الملح فى النار.

زكى: لا، بس هوا اسكندرية سمنك شوية يانينة، قامت الخياطة اتفتقت.

خديجة: بتألس على ياواد؟ طيب الحق على اللى اشتريت لك الدوكار.

زكى: حقه يا نينة تستهلى ألف بوسه. دا الجوز السيسى شياكه توى. النهاردة كنت

متعايق بيهم خالص. أخذت محبى الدين أسعد معاى وطيران على الملاحة. نينا، لما اخذ الشهادة تشتري لى اتوموبيل؟

أما لمعى فانه يدخل دخلاً جد مختلف، يدخل وهو موزع الانتباه بين اهتمامه بأحبائه، ويوقع الخير السار عليهم وبين ما ينتظره من واجب انتشالهم من وهدة الدل. يقول الأب أحمد أفندي لابنه:

أحمد: .. يا لله يا لمعى. تعالى معاى عشان تبلغ عمك خبر نجاحك وتبوس ايده.

لمعى: (مسراً إلى أبيه) أمرك يا بابا. اذا كنت حاطير من الفرح الليلة، فدا بس لانه من دلوقت ورايح حا أعرف ازاي اريحك، كفاية بقى شغل وكفاية دل.

أحمد: لمعى!

لمعى: على الأقل حا أخلصك من عمى، ومراة عمى وأمارتهم.

أحمد: اسكت يا بنى، لحد يسمعك، ما يلقش.

لمعى: كفاية بقى يا بابا تكتم فى قلبك. كفاية بالشقا والغطسة والهوان اللى دقتها من أخوك.

أحمد: مهما يكن دا عمك اللى رباك يا لمعى.

لمعى: ربانى صحيح، لكن ثمن تربيتى عرق جبينك. انت اخوه ابن أمه وأبوه. عمى اللى ما استنكفش يشغلك فى وظيفة وكيل دايرة مراته، علشان فقدت ثروتك لمجرد سوء الحظ، ربانى فى المدارس المجانى، زى الشحاتين، علشان ما يصرفش على ملهم.

غير أن هذا التصوير الواقعى ما يلبث أن يضنف أثره إذ نأخذ نتبين حقيقة موقف لمعى من قضية الفقر والقراء. انه ليس ثائراً على الفقر كقضية عامة، وانما أبرز ما يسوءه أنه هو شخصياً فقير وعمه غنى. ولو تساوى حظه وحظ أسرته بحظ عمه، لما وجد لمعى قضية يتحمس من أجلها. إنه ليس أقل احساساً وإيماناً بالطبقات من عمه الغنى. يقول لمعى وهو يعترض على مشروع تزويج أخته حسنية من إبراهيم ابن ناظر العزبة الشيخ عبد الباقي:

لمعى: إنما يا عمى، من غير اعتراض، إبراهيم عبد الباقي ده فلاح. والنشأة والتربية اللى اتربت أختى حسنية عليها تختلف.

فؤاد: (مقاطعاً بشدة) نشأة ايه؟ هو يعنى اكمته ابن ناظر زراعة؟ وماله، ما هو برضه متربى فى مدارس زيك.

لمعى: بردون يا عمى: دا مش حاصل على غير الشهادة الابتدائية. يعنى ثقافتة محدودة.

فؤاد: انت حاتتنفخ لى بقى على عباد الله، اكمن حضرتك أخذت الليسانس والا ايه؟

لمعى: لا سمح الله يا عمى. مافيش نفخة ولا حاجة. فقط الاعتراض هو اختلاف الطابع والفرق الشاسع بينهم، والسعادة الزوجية أساسها الاتفاق، حسنية حاضطرها مثلاً انها تعيش بين الفلاحين بينما هى مش معتادة على الحياة اللى بالشكل ده. اخشى انها ما

تجدش السعادة متوفرة فى بيت زوج من الوسط ده.

فؤاد: أرجوك انك ما تتفلسفش الفلسفة الغير مجدية دى. هى معنى السعادة ما جعلتش الا لسكان العواصم يا سيدى الأفندى؟

لمعى: لا، مش ده اللى بارمى اليه يا عمى البيه، تصور سعادتك عدم التوازن الذهني بين الاثنين، وسعادتك كمان ادرى ببيوت الفلاحين. وعدم مراعاتهم للواجبات الصحية.

فؤاد: هو فيه أحسن وأقوى من صحة فلاحينا اللى عايشين فى الطين، يشربوا مية النيل الحمر اللى مليانة رمل وميكروبات؟

لمعى: معقول جدا يا عمى. لأن جسم فلاحنا اعتاد على الحياة دى، أو مضطرا انه يعيش المعيشة دى. ومع ذلك كلهم يتمنوا أنهم يكونوا أسعد حالا من كده.

فؤاد: بقى على كده لازم كل الناس تهجر أراضيها؟

لمعى: يعنى يا عمى سعادتك كلك نظر. الفلاح أول ما يغتنى، مش يسكن فى مصر والا اسكندرية أو بندر من البنادرة؟ لأنه ما بيجدش الراحة ولا النظافة ولا الرفاهية اللى تطمح نفس كل إنسان إليها فى وسط الذباب والمستنقعات اللى تتولد فيها ميكروبات أخطر الحميات.

لمعى: يعنى حضرتك طمعان فى ايه؟ منتظرين مين يخطبها؟ ابن باشا ولا ابن برنس؟

ويرد الأب أحمد والابن لمعى: انهما لا ينتظران لا هذا ولا ذاك، فيبرز لهما فؤاد بك حقيقة وضعهما الاجتماعى المنهار.

فؤاد: الناس مقامات يا سى لمعى. ابراهيم عبد الباقي عنده شىء بسيط. ولكن دا محسونا ولنا عليه السلطة التامة. وهو على كل حال أفضل بكثير من حنة أفندى كاتب فى دايرة ولا صبى محامى.

وهنا يصيح لمعى وقد أودى ايذاءً شديداً فى غروره الطبقي:

لمعى: مش للدرجة دى يا عمى. احنا ما وصلناش لحد كدة.

ويخرج فؤاد بك بعد انذار نهائى منه للأب والابن بضرورة انفاذ مشيئته واقام الصفقة، فيتنفجر لمعى غاضباً، ويصرخ بحقيقة ما يؤله فى الأمر كله:

لمعى: (يغضب) سامع يا بوريا. وساكت وقابل بكده ليه؟ الله يلعن الفلوس اللى تخلى الأخ يتغطرس على أخوه، ويعامله معاملة السيد للمسود... يا ريتك ما علمتني يا بويا، مادام العلم بيزيل الغشاوة من على العينين.. أهو كنت طلعت زى ابراهيم عبد الباقي اللى عايزين يرموا له حسنية زى الفريسة فى أحضان وحش. الجوهره بين مخالف كلب، ميعرفش قيمتها - قال منتظرين ابن باشا والا برنس. العفو. لو كان كل أولاد الباشوات والذوات زى ابنك الحسران، كان أحسن أدور لها على عريجي ولا خدام...

وإذن، فكل ما يسوء لمعى ويحرك ثورته هو ان نصيبه من الغنيمة الاجتماعية ليس على هواه، ولذا فهو يتطلع ويحتج ويسب الفقر، ولا يخفى رأيه فيمن هم دونه فى السلم الاجتماعى.

من أجل أن تظل قضية الفقراء وأولاد الفقراء فى هذا الاطار السطحي والضييق معاً، يمضى الكاتب قدما فيركب الحدث المثير فوق الحدث المثير. فهذه هى الزهرة الرقيقة حسنية تحاول أن تذكر الوجد زكى بوغوده لها، عساه يلين قلبه فيوافق على خطبتها.. غير أن الولد النذل يصم أذنيه عن نداءها، فقد نال منها ما أراد من جهة، ولا حت له فى الأفق صفقة كبيرة، كثيرة السمن والعسل، من جهة أخرى. إن أمه قنيه بالزواج من الجميلة وثيفة خورشيد، ذات الأعوام الثمانية عشرة والفدادين الألف، اليتيمة من الأب والأم معاً. ومن ثم يمضى زكى صوب الصيد الجديد، ويغشى على حسنية وسط دقات حفلة الزار، ويعلن الطبيب للعائنتين أن الزهرة الرقيقة حامل فى الأشهر الأولى. وعبثا يحتج لمعى. وهبأ ما يقول فى تحميس أبيه وحمله على رفض الزيجة. فان الأب المذهول يردد دا... الحل الوحيد...!

ومن هذه النقطة فصاعداً حتى نهاية المسرحية، يفارق الكاتب الاسلوب الواقعى فى تصوير الأحداث ويلجأ الى الإثارة المركبة، التى تستهدف أعصاب النظارة واحساساتهم القريبة والتى تتوسل فى سبيل تحقيق هذا الهدف بكل وسيلة مهما بدت نابية عن الواقع. ففي الفصل الثانى نرى حسنية فى موقعها الجديد بيت زوجها ابراهيم عبد الباقي. وابراهيم مكروب حقاً، فان الشك يملأ قلبه فى صحة أبوته لبنت وضعتها زوجته قبل أسبوع - وضعتها فى الشهر السادس. وهو يصرح لأبيه بأنه - من فرط همه - أوشك مرة على الانتحار لولا أنه ذكر أباه، ومرة سابقة هم بأن يقتل زوجته وابنتها معاً، فأثر فيه منظر الأم وهى محتضنة ابنتها فى حنان فعدل عن الجريمة. ويكفكف الشيخ عبد الباقي دموع ابنه ويدفع بأن أى اجراء يتخذه الابن مثل تطبيق زوجته، أو هرب أسرة عبد الباقي كلها من البلد، سوف يدفع الباشا الى الانتقام، وسوف يجر الفقر على الأبرياء، ويحمل زوج أخت ابراهيم على تطبيقها، بعد أن فقدت السند الذى تجده فى الباشا. وينهى عبد الباقي كلامه قائلاً:

عبد الباقي: المعاش يا ما بتذل نفوس كثير زينا فى البلد يا بنى، ويمكن مقامهم أعلى منا. ياما الهدمة يتخبي تحتها. لكن الفلاح عرضه بالدنيا. اذا اتوكدت من أن ظنك فى محله، جعوف اخذ بتارك.

وفجأة يطبق زكى على المنظر. كان فى رحلة صيد مع أصدقائه ثم جاء يزور المرأة التى يريد أن يجعلها عشيقه: حسنية. وترفض حسنية العرض فى ألم واحتقار:

حسنية: سافل، خبيث، منحط، بتتخذ من ضعف امرأة سلاح لمحاربتها. انا حياتى انتهت. والغلطة اللى ارتكبتها انى ما اعترفتش لاخويا لمعى بكل شىء ليلتها. انا واثقة انه يا اما كان أجبرك بالقوة انك تدارى عارى أو كان قتلك.. امشى اطلع برة. استنى تحت. بأى جرأة تنهجم على.

لمعى: جرأة المتعود يا هانم، وتأكدى انك حفضلى خاضعة لسلطتى للأبد. أنا قابض عليك بيد من حديد. وما تظنيش انك تقدرى تهويشيني. كنت متعتى ودائما حاتكون متعتى، وقت ما أشاء وأريد. عشان كده أنصحك بالاستسلام (مقترباً منها). والخضوع لى (محتضناً أياها) انت لى. ملكى. ما تقاوميش. من العبث - مهما دافعتى برضك بتجيبينى. المرأة ماتنساش أول راجل.

حسنية: سيبينى. ابعده عنى. (يحاول تقبيلها وينجح فعلاً) وهنا يدخل لمعى فجأة لتقوم مواجهة حادة بين الثلاثة:

لمعى: .. للدرجة دى تصل بكم السفالة؟ للدرجة دى؟ وانت يا كلب تتعدى على عرض زوج فى وسط بيته، ومانتش حاسب حساب انه من الجائز ان شخص يطلع عليكم فى موقفكم ده؟

حسنية: (باكية) لمعى، أنا فى عرضك. سامحنى.

لمعى: اسامحك؟ حسابى معك بعدين. لكن انت يا أخط مخلوقات الله. ما تتعففش انك تستغل صلة الدم فى انك تغرى بنت عمك. أخو أبوك - اللى كان يجب تكون أول من يفار على شرفه. هل يوجد فى العالم نفس أدنا منك؟ ما بردهش ليه؟ أي مبرر لبشاعة موقفك؟ وتدخل الأم - أم لمعى - لتصبح المواجهة رباعية).

لمعى: تعالى هنا. تعالى شوفى بنتك فى أحضان ابن عمها. (صرخة من أم لمعى. يقترب منها لمعى ويسحبها الى وسط المسرح بقسوة ناسيا انها أمه).

أنت كمان كنت عارفة. كنت مطلعة على الأمور الحقيرة الوسخة اللى جارية فى بيتك؟ أتكلمى غير معقول ان شىء زى كده يحصل وأنت تفضلى جاهلاد.

أم لمعى: ... وأنا أعمل ايه. أنا وليه ضعيفة فقيرة.

لمعى: وايله دخل الفقر فى كده؟

أم لمعى: خفت لا الباشا يزعل، يقوم يرمينا بره البيت. وانت عارف أبوك عايش من مرتبه اللى بيديه له أخوه. وأنا فى البيت مقامى أقل من خدامه.

لمعى: وهل الفقر معناه التفريط فى العرض؟

أم لمعى: الأول كنت فى المدارس. وكان كل همنا تربيتك.

لمعى: يعنى ريتونى بضمن عفاف أختى. (ويدخل أحمد أفندى، فتتلفه العاصمة الهوجاء:)

لمعى: (صارخاً بجنون) أبويا. أبويا. تعالى أنفرج على المهزلة. حسنية بنتك دنست شرفها من ابن عمها قبل ما تتجوز. (أحمد أفندى يتسمر) وكلهم كانوا عارفين وساكتين وراضيين بكده.

أحمد: اسكت. ما تفضحناش.

لمعى: (صارخاً) انت كمان كنت عارف بكده؟

أحمد: (بعد صموية) أبوه يا ابنى. كنت عارف بكده.

لمعى: ومش خجلان تعترف؟ عرفت بكده ورضيت انك تزفها على شخص يجهل

ماضيها؟

أحمد: أعمل ايه يا ابنى؟ عمك شاء كده، ماجدش منا يقدر يقف قدامه.

لمعى: ليه ما دافعتش عن شرف بنتك؟

أحمد: أنا مدبون لعمك بألفين جنيه. وواحد على اقرار انهم أمانة عندى. خفت يجرجرونى ويبهدلونى فى السجن يا لمعى.

لمعى: انت كمان بيعتها بفلوس؟ كلكم بيعتوا شرفكم على هيكل المادة؟ (ويدخل كل من الشيخ وإبراهيم عبد الباقي وابنه إبراهيم، ليلقى لمعى فى وجه الأخير بالقنبلة الميلودرامية المألوفة فى أمثال هذه المواقف:)

لمعى: يا إبراهيم عبد الباقي: طلق مراتك. أرمى عليها اليمين. دى كانت لغيرك قبل منك. أكلت من إناء لجس. بنتك بنت زنا.

ويدخل الباشا أخيراً، فتصل المواجهة الجماعية إلى أعلى قممها:

لمعى: يا فؤاد باشا عبد السميع: انا اتهمك بالخسة والدناة، وأرميك بالكذب والجبن.

الباشا: انت مين يا كلب اللى تتجرأ تكلمنى باللهجة دى؟

لمعى: أنا لمعى عبد السميع، ابن أخوك الثعس اللى سخرت من يؤسه وأنكرت صلة الدم اللى تربط أخين شقيقين ببعض.

الباشا: ما بقاش الا أنت اللى حتدلى على الواجب.

لمعى: وليه لأ، هل يجب أنى أكون غنى حتى أعرف الواجب؟

الباشا: حقيقة انك لثيم. طول السنين اخفت عنى وضاعة نفسك وقلة أدبك، وظنيت انه أثمرت فيك التربية والتعليم. حقيقة: «اتق شر من أحسنت اليه».

لمعى: تقصد التعليم المجانى اللى نلته مكافأة على اجتهادى، وسهرى الليالى عشان أطلع أول فرقتى؟ تقصد هدم ابنك القديمة اللى كنتم تستروا بها جسمى، ياما عايزانى بها أمام زملاى فى المدرسة، فكانوا يضحكوا على، وأضطر انى أنزوى فى مرحاض من المراحيض امسح دموع الفاقة والعوز.

الباشا: اللى زيك ماكانش يستحق أى عطف.

لمعى: عطف؟ أى عطف. عطف العنيد على عروسته الخشبية. اذا كنت عامل لابنكم كخيا.. أشيل له الكتب وأمشى وراه.

الباشا: لا بد انك فخور بوقاحة ابنك ياسى أحمد. لكن دا مش ذنبه. المعون القذر له رواسب.

وهنا ينفجر - أخيراً! - ذلك الرجل المسحوق الذى ظننا انه قد فقد حميته - ينفجر بهذه الكلمات الضخمة فى وجه أخيه الباشا:

أحمد: (متفجراً) أخرس يا أخط جيفه. ما تعبش فى زوجتى يا كلب. بقى لى خمسة وعشرين سنة، أبكم وأخرس. عاملتنى معاملة العدو للأسير، وأمتنتنى، وقضيت على

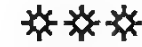
كرامتى. أما دلوقت ورجلى والقبر، خلاص واجبى وأيت، ورضيت بفضلات طعامكم عشان أغسدى به ابنى.. أنا دلوقت اللي أتكلم.. أنا وكيل الدائرة، اللي دفاترها تحت أيدى تثبت تلاعبك واختلاساتك فى مال الوقف والقصر.

ثم نصل إلى أعلى قمم المشهد، حين يهرع إبراهيم إلى بندقية ويصيح فى وجه زكى:

- الفقير عمره عليه هين.. والله لمفرغ الظروف ده فيك.

ويسحب لمعى منه البندقية ويصرخ بدوره:

- وأنت ذنبك ايه تتمرط فى السجن؟ سيبه لى أنا. دى أختى أنا. أوعى. بدى أشوفه تحت رجلى رمة تنتة.



كان يمكن أن تنتهى: «أولاد الفقراء» عند هذا الستار القوى، وتكون مثيرة بما فيه الكفاية! غير أن الكاتب لا يكتفى بالكفاية، إنه يريد - فوق هذا - أن يحقق لمسرحيته أمرين هامين: الأول أن تكون فرجة مسرحية تترواح بين الطرافة، كما فى مشاهد حفلة الزار، فى الفصل الأول، وبين إرضاء فضول المتفرج، باطلاعه على شخصيات من العالم السفلى للمجتمع، كما يحدث فى الفصل الثالث، حيث يأخذنا المؤلف إلى مملكة تاجر الرقيق الأبيض المعروف: إبراهيم الغربى، والأمر الثانى أن يعتصر من متفرجه آخر دمعة، ويتر آخر رد فعل عصبى، بحيث يخرج الكل وقد جفت دموعهم تماماً، وأصبحت أعصابهم خرقه بالية.

لهذا نجد فى الفصل الثالث، فى مملكة الغربى - كثيراً من المدهشات، هذه حسنية قد أصبحت بائعة هوى، ترقص وتجالس السكارى، ليس هذا وحسب، بل قد كبرت ابنتها وأصبحت الآن فى الخامسة عشرة من عمرها، وهى الأخرى بائعة هوى اسمها بمبة وفوق هذا وذاك فهى مصابة بداء الزهري الوبيل!

وإلى مملكة الغربى يأتى لمعى، وقد خرج من السجن الآن، وأصبح طريداً هائماً على وجهه فى الشوارع. يأتى بحثاً عن أخته وابنتها. ويأتى أيضاً إبراهيم عبد الباقي زوج حسنية، وقد هزه الشوق إلى المرأة التى كانت زوجته يوماً ما. بل يأتى كذلك - يا للعجب! - شخصان آخران هما الشاب رؤوف الذى وقع فى حب بمبة، وأزمع أن يتزوجها، وأبوه مأمور الناحية، وسرعان ما نتبين أنه زكى، وكان قد جرح فقط ولم يمت. فكان الصبى رؤوف قد وقع فى حب أخته!

وفى المشهد الأخير فى المسرحية تقع المواجهة النهائية بين الشخصيات الرئيسية - باستثناء أحمد وزوجته اللذين ماتا من فرط الهم، ودفنا فى مدافن الصدقة. وفى هذا المشهد يلتقى المؤلف آخر ما لديه من قنابل التعذيب: يدخل على زكى، وأبيه الباشا، المسكين بمبة، التى

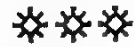
أكل الزهري لحمها ولحس نور عينيها، وجعلها عاجزة عن الحركة الا زحفاً على الركبتين. المنظر البشع ينهار كل من زكى وفؤاد باشا، ويعلنان توبة غير معقولة:

زكى: أنا برى.. كنت خاضع لسلطة أبوى. منك لله يا بوى أنت اللي دفعتنى لكده. ينتى. ينتى.

الباشا: (باكياً) صحيح أنا أعترف بهجرى المريع. أنا المذنب الحقيق.. اغفر لى ذنبى يا بنتى.. حسنية أنا فى عرضك.

غير أن هذه توبة غير معقولة كما أسلفت. وهى أيضاً غير مجدية، فقد فات أوانها. وتنتهى المسرحية وقد كتم لمعى أنفاس مبهة بوسادة، بناه على إلحاحها، ورحمة بها، انقذاً من عذاب لا نهاية له إلا الموت. وتقرت البنية، ويدق الباب، فيسرع لمعى إلى ارتداء روب القضاء، ويقبض على كتلة من الخشب يدق بها ثلاث دقات وهو يصيح: «محكمة!».

لقد فقد المسكين عقله!



من السهل أن نشير إلى عيوب كثيرة فى هذه المسرحية أو لها أنها تعرض مشكلة اجتماعية هامة فى إطار ضيق وغير مؤد، مما يهون من شأن المشكلة، ويبرزها فى ضوء غير الضوء الذى تستحقه. غير أن هذا عيب مفهوم لو تذكرنا تاريخ المسرحية (١٩٣٢) ووجهة نظر المؤلف.

إن الحل الصحيح لمشكلة الفقر هو الكفاح السياسى والاقتصادى فى سبيل الغائه، الغائه بالنسبة لكل الناس، وليس بالنسبة لأعضاء الطبقة المتوسطة وحدهم. ومثل هذا الحل يقتضى ثورة شاملة هى بالطبع آخر ما كان يمكن أن يفكر فيه المؤلف آنذاك. ومع هذا، فمن الواجب أن نذكر للمسرحية فضلها وشجاعتها فى عرض المشكلة أصلاً.. فهى قد بلغت فى هذا العرض حدود ما كان العصر يطيق دون أن يتعرض العمل للمصادرة.

بل لقد تعرضت المسرحية بالفعل للمنع من قبل وزارة الداخلية ثم عادت «إدارة عموم الأمن العام» فأجازت عرضها بعد تعديلات كثيرة اقترحتها فرقة رمسيس، وكان أهم العبارات المحذوفة عبارات تحاول أن ترفع مستوى مشاكل الأفراد إلى المستوى العام. تربط بين فقر أناس بعينهم وبين النظام الاجتماعى الذى ينتج هذا الفقر. يقول لمعى فى إحدى العبارات المحذوفة، موجهاً الخطاب لإبراهيم:

- لعنة الله على الفقر ما أتعس المحتاج ما أبأس الفقير. اذا سقط بين مخالب الغنى، القاسى، الشرير. ويتقنوا الشرف أغلى من المال. ذا المال فى الدنيا أتأبيه كل شىء. هو الاعتبار هو المركز، هو الحسب، هو النسب، وأخيراً هو الشرف، عشان كده بيعبدوه ويقدسوه.

ويقول متهمًا من الباشا:

- أدي سيدنا اللي اشترانا كلنا . أدي المالك لشعورنا والمتصرف في حياتنا ، اللي في أيده أذلانا وسعدنا . أهلا برب المال ، اللي تكرم وتنازل أنه يناسب أولاد الفقرا .

بل يمشي لمي في سخريته إلى حد تأكيد أن الباشا المجرم المفضوح إنما هو شخص محترم ، ينظر إليه المجتمع على أنه رسول الله في الناس ، والنائب عن جلالة الملك . وحين تبلغ المواجهة ذروتها بدخول كل الشخصيات الرئيسية على النحو الذي تقدم يرد لمي على قول الباشا: «أنا هنا في بيتي وأملأكي» بقوله:

- انت هنا أمام محكمة من الفقراء عايضة تقتص من اللص اللي سطا على عفاف بنتهم .

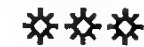
وفيما بعد يصرح لمي ، وهو بسبيل الاعتذار عن مسلك أخته التي تحولت إلى بائعة هوى:

- نظام المجتمع خطأ ، كثيرين يحاولوا اتباع الطريق المستقيم ، لكن الوسائل أمامهم معدومة . وقد حذفت الرقابة عبارة «نظام المجتمع خطأ» وأجازت الباقي .

فالواقع أن المسرحية لم تقصر في عرض مشكلة الفقر والفقراء عرضاً بارزاً ، ومشيراً ، وإنما عيب العرض أن المسرحية تحدثت من خلاله عن فقر غير عميق - إذا صح التعبير . الفقراء فيها هم أفراد الطبقة المتوسطة المتطلعة إلى الأغنياء : لمي وأسرته ، وأفراد من صغار العاملين في خدمة كبار الملاك .

وليس هؤلاء هم الفقراء الحقيقيين ، إنما الذين كان الفقر يطحنهم بالفعل هم جموع المعدمين في الريف والحضر معاً . هؤلاء لا تدخلهم المسرحية في الاعتبار . ومن أجل لا تبرز هذه الحقيقة ، وفي سبيل أن تبلغ المسرحية هدفها من علاج قضية الفقر والفقراء علاجاً لا يبلغ حد الخطر ، يتوسل المؤلف بكل الوسائل الدرامية الحارقة ليؤثر في جهوده دون أن يدفعه إلى الثورة .

إن هذه هي الصيغة المقابلة للصيغة التي ابتكرها الريحاني في حقل الكوميديا ، فهو الآخر قد نقد الأغنياء وأعلى شأن الفقراء ، ولكنه حرص ، بالمفاجآت الخرافية ، وخبطات الحظ على أن يحصر مشكلة الفقراء والأغنياء في مستوى الأفراد وحدهم . وحين حاول الخروج عن هذه الصيغة في مسرحية: «الجنينة المصرية» تعرض هو الآخر للمصادرة بآدي ذي يد .



يبقى أن نقول إن الميلودراما الاجتماعية قد كسبت شيئاً بذاته من أولاد الفقراء ، وهو التعرض المباشر لقضايا المجتمع على النحو المتقدم وفي الحدود التي فصلتها آنفاً . ولولا أن المؤلف أراد أن يرضى كل الناس ، وأن يقدم الفرجة والميلودراما ، والدرس الاجتماعي ويرضى الفقراء ولا يغضب الأغنياء غضباً ذا بال ، لكان لأولاد الفقراء شأن آخر .

الفصل الثامن

«شقة للإيجار»

والثورة الشاملة

يشعر عزت في مسرحية: «شقة للإيجار» ، التي كتبها فتحى رضوان عام ١٩٥٩ ، بشعور غريب على مجموعة الأبطال الذين نظرنا فيهم حتى الآن . يشعر أنه لا يصلح لدور البطولة الذي اختارته له الأحداث . يحس بالثورة ، وضرورة الثورة ، ولكنه يحس كذلك بأنه عاجز عن أن يكون قائدا لهذه الثورة . وهو لهذا في مركز حرج حقا .

يقول لمحاميه حين يلتقيه في الحبس «لم يعد ممكناً أن أعود إلى سابق حياتي: خمر ونسوان وكابريهات وجرسونيرات . وليس ممكناً أن أكون فيلسوفاً ومصالحاً . أنا ممثل هزلي في المجتمع ، أعتاد الناس أن يضحكوا على مستحيل أن أمثل دوراً جدياً» .

ويقول للفتاة اعتدال ، بائعة الهوى ، التي قضى معها ليلة القبض عليه ، وقد جاءت هي الأخرى تزوره: «كلامك معي نور حياتي .. كنت نصف سكران عندما بدأت تتكلمي . كلمتين ثلاثه قلبوني .. غيروني كنت باسكر لأنسى الكلام اللي قلتيه . ولولا أن البوليس جاء لعدت إلى أصلي . كان لا بد أن أنساك وأن أعود إلى أصلي . إلى الحياة التي عرفتھا . كنت أكرهھا ، أكرهھا ، أحياناً ، ولكن لم يكن هناك حياة أخرى يمكن أن أعيشھا . أنا لم أعمل في حياتي عملاً ، لم يستفد مني أحد» .

والمصيبة في هذا كله . أن عزت ، وقد ذاق حلاوة الوعي بحقيقة ما حوله ، وأدرك كم هي عظيمة تلك الثورة التي دعت إليها المنشورات التي ضبطت في شقته - يحس في أعماقه أن الحلاوة لا بد ذاهبة . لأنه ليس كفواً لها . لقد سرق - لأيام معدودة - دوراً شريفاً وعظيماً هو دور

الثائر وكاتب المنشورات، ولكنهم سيفرجون عنه حتماً، بعد أن يتبينوا حقيقته. وسيخرج ليبحث عن شقة جديدة للإيجار، يتخذها كرات للملذات.

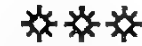
وحين تقول له اعتدال ان هذا غير ممكن يرد قائلاً: ما هو الممكن؟ أن أبقى ثائراً؟ أن أولف منشورات؟ أنا أجهل كيف يكتب الناس كلمتين لهما معنى. فأنا محكوم على أن أعيش في الفراغ.. أنا برىء لسوء حظي من المؤامرات برىء من الأفكار.. برىء من كل عمل صغير نافع.

وكان عزت قد رسم لاعتدال صورة الحياة التي عاشها قبل أن يصطدم بها، وبالمشورات:

- .. في ليلة واحدة كنت أبعثر ثلاثمائة جنيه. لم يكن هذا ذنبى. فقد وجدت المال والفراغ والشباب. وجدت الجميع تحت أمرى. كنت مدللًا من والدى حتى مات. ومن أمى حتى ماتت، ثم من زوجتى وأولادى وأصدقائى. أنا رجل فى الظاهر. طفل فى الحقيقة.

وتسأله الفتاة: وزوجتك وأولادك، وبيتك؟

فيستول فى مرارة: هذه الأشياء فى حياة مثلى زينة. فكما ان لى سيارة وعزبة وجارسونيرة، لابد أن يكون لى أولاد.. ذكور وإناث.. ولكن أراهم وكأنى أفرج على أشياء فى فتريتى.



يذهب عزت إلى شقة استأجرها فى آخر الفصل الأول لتكون عش غرام، ويقضى مع اعتدال ليلة تبدأ حمراء وتنتهى نهاية مثيرة. تحكى له البنت قصة مزوقة عن حياتها، وكيف أنها تتهن ببيع الهوى لثرى أخوة لها فى الجامعة لا يعرفون من أمرها شيئاً. وتؤثر القصة فى عزت فيسكر حتى يفقد الوعي، فحين يفيق، يكون وعى آخر، قوى وصارم ولا يرحم قد أخذ بخناقه: إنه مجرم، وذنب اجتماعى، ينهش لحم فتاة مسكينة فى مثل سن ابنته. ويحاول أن يخفف من وخز ضميره، فيعرض على البنت عشرين جنيهًا. ويحس نحوها بشعور فريد: لقد أصبحت فى نظره ابنة له، فهو يقبلها كما يقبل الوالد ابنته. ولكن اعتدال ترفض ماله وعواطفه معاً، فى احتقار. وترى فيها مجرد رغبة فى هضم لقمة جسدية دسمة، أكلها فى ليلته الماضية، كى يعود لمثلها فى لياالى قادمة. وتكشف له عن أن قصتها مزوقة ومختصرة، من أجل تزجيده البضاعة، وتعتزف بأنها سرقت منه - وهو سكران - جنيهات عشرة. غير أن عزت لا يأبه بهذا كله. لقد حفر الفتاة فى نفسه مجرى عميقاً، وفتحت عينيه على حقيقته.

وحين يكبس البوليس الشقة، وتهرب الفتاة، ويسمع عزت صوت ضابط البوليس الشاب وهو يقرأ واحداً من المنشورات السياسية التى ضبطت فى المكان، يفتح أذنيه وعينه وقلبه جميعاً لصوت عذب يطرح لسماعة طرباً واضحاً صوت يقول: «ان أنصاف الحلول لا تنفع. لا يجدى الترميم فى بناء تداعى وتهياً للانهيار، لا يثمر الترقيع فى ثوب تمزق ولى، واستحق أن

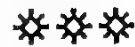
يكون فى عداد الخرق التى أهلكها الزمان. «لا بد من عمل أصيل، يتناول البناء من أساسه، لا بد من ثورة. نعم ثورة. اسمعوا جيداً أيها المواطنون. كل شىء تهيأ لهذه الثورة. وكل شخص يستعد لها. والأمة بأسرها تنتظرها فالثورة هى العلاج. والثورة هى الأمل. والثورة هى الطريق».

هنا لك يلتحم الوعي الاجتماعى بالوعي السياسى فى نفس عزت، وتبرز مشكلة لا حل لها عنده: الثورة ضرورة، وهو ليس ثورياً. فماذا يفعل؟

يرأس جمعية خيرية كبرى، يحاول بها أن يصلح ما استطاع، ولكنه لا يلبث أن يتبين عقم المحاولة. بل يحس كذلك بأنه يشارك فى جريمة كبرى، عن طريق نشاطه الخيرى هذا، فهو فى الواقع لص بين لصوص، كلهم يستغل الخير التماساً لنفع شخصى.

قال له المنشور من قبل: «إن أنصاف الحلول لا تنفع» وما هو ذا قد تورط فى حل من هذه الحلول التوفيقية. والنتيجة؟ هباء. بل أسوأ من هباء. مشاركة فى محاولة فاشلة لدعم البناء المنهار. ولا يبقى أمام عزت إلا أن يتوه فى غمار الرومانسية والسنتمنتالية. أن يبحث عن براءة السابقة، قبل أن تلطشه أمواج الثورة، وقبل أن يدرك البعد الحقيقى لأفعاله: «كنا فى الماضى مجموعة من الحيوانات، تعمل بوحى الغريزة، ما نريده نطلبه، وما نستطيعه نعمله. نتهاش كما تتهاش الكلاب. فإذا شبعنا وارتوت نفوسنا، عدنا أصدقاء.. لم يكن بيننا واحد يفكر فى الشهرة، أو يدفع صاحبه ليخطف منه شيئاً. حتى لو تنافسنا على امرأة جميلة، كنا نحس أنها تضحك علينا جميعاً.. فنعود كما كنا أصدقاء. «أريد أن أتحور. أن أرتد صبيهاً فى ثوب الصبيان». وإلى أن يحدث هذا، يتجرع عزت سم العمل. يرهق نفسه به حتى ينسى أنه يدور فى دوامة، وأن أى صعود أو مضى إلى الأمام لا يعنى رقياً أو تقدماً.

وينهى عزت المسرحية وهو يردد - كالنوم - عبارة قالتها اعتدال، يرددها ويود لو كان فى مكانه أن يصدقها: «سيعيش كل منا متحرراً من نفسه. متحرراً من الماضى باحثاً عن أمل جديد».



كما رأينا هذا بطل من نوع جديد. إنسان مرهف الحس شديد النقاء، ما أن يصطدم بالحقيقة حتى يبهره نورها، فلا يعود يقر له قرار. انه ينخلع انخلاعاً من طبقة الوسطى، ويفقد انتماء لها، ويرفض أن يعيش على الخطوط القديمة. وهو فى الوقت ذاته عاجز عن أن يتبع النور الجديد. وهذه نهاية غير مؤدية لأنها لا تحسم شيئاً، غير أنها أفضل بكثير من النهاية التى وضعها فتحنى رضوان للمسرحية لدى تمثيلها، حين جعل عزت ينتفض الى الحركة الايجابية إثر رصاصة طائشة تعيبه من مسدس حاول به بمدوح - حبيب اعتدال - أن ينتحر.

هنا لك يقرر عزت أن يندفع إلى العمل، ويصدر صحيفة ثورية، تكون منبراً لكل من لا

يقنعون بأنصاف الحلول، ويسعون إلى ثورة شاملة. إن هذه النهاية تهدم شخصية عزت من أساسها، وتفقده مبرر وجوده كشخصية. ذلك أن القيمة الحقيقية لعزت هي في هذا الاخلاص الشديد لكل ما يراه أو يحس به. وهو قد أحس بوضوح بعقم الحلول الجزئية.

وأدرك بقوة أنه لم يعد منتمياً لطبقته، وأنه في الوقت ذاته عاجز عن العمل خارج هذه الطبقة. عاجز عن التصدي للعمل الثوري. ومن ثم تأتى حيرته وضباعه، وهما ركيزتان أساسيتان في بناء شخصيته، لا تقدر رصاصة طائشة وتطور مفاجئ، على تحويله عنهما.

لكل هذا، أفضل أن أناقش عزت داخل إطاره الأصلي: بطلاً حائراً، معذباً بين عالم قد تهدم وعالم آخر لم يبدأ فيه البناء. إن هذه الحيرة هي التي تحببنا في البطل، لأنها شاهد على طبيعته الأصيلة، كما أنها حقيقة تاريخية كبرى. فليست الطبقة الوسطى هي التي تستطيع أن تقود ثورة شاملة، وهي التي تعثرت قبضتها - أكثر من مرة - على ثورات سابقة. ومن ثم فإن أفراد هذه الطبقة إن كان بهم إخلاص كإخلاص عزت، يشعرون - لا مفر - بالحيرة، والعجز، ثم ينتهون إلى متاهات الرومانسية، والتعلق بأمل غامض في التحرر من الماضي والنظر إلى المستقبل. ومن ثم أيضاً، لا نستغرب أن نتحدث المسرحية عن أفراد الطبقة الوسطى بقناعاتها المختلفة، ثم يسقط من الحديث أمثال ممدوح من الثوار الذين انخلعوا انخلاعاً حقيقياً، وراحوا يشتغلون بالعمل الثوري الفعال، مثل التهيج السياسي، وكتابة المنشورات وتوزيعها على الناس.

ذلك موقف يعكس عجز الطبقة الوسطى عن الإيمان الحقيقي بالعمل الثوري وجدواه. ولهذا يختفى ممدوح الثائر ويظهر بدلاً منه سامى، الصحنى الشاب، الذى يحرر الصفحة الاقتصادية في مجلته، بعيداً عن الضوضاء، والذى يجعل كل أمله في الحياة أن ترضى عنه اعتدال وتسمح له بأن يتزوجها.



وقد كان بوسع فتحى رضوان أن يجعل مسرحيته هذه أكثر فاعلية مما هي الآن لو كان أحسن تضفير موضوعيها الرئيسيين في كل واحد متسق: موضوع العلاقة الإنسانية الاجتماعية التي تربط عزت باعتدال وموضوع العلاقة السياسية التي تربط عزت بالمجتمع.

إن الموضوعين وجهان لشيء واحد، هو الثورة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، الثورة الشاملة التي يدعو إليها المنشور. غير أن الكاتب يعالج الموضوعين في خطين متوازيين لا يلتقيان.

الحدث السياسى الكبير الذى يؤدي بعزت إلى الحبس ويعرض حريته للخطر تنظر إليه اعتدال من بعيد. تنظر إليه نظرة عاطفية صرف. فهذا الحدث يدعوها إلى أن تكن لعزت عاطفة مختلطة بين حب المرأة للرجل وحب البنت لأبيها. ولكنه لا يحفزها إلى التفكير في جوهر القضية

التي يسببها جاءت تزور عزت في الحبس. وتظل العلاقة بين الاثنين على المستوى الماطفى احتيائية، حين يسلم عزت «أبنته» اعتدال إلى سامى، ويلح على البنت أن تقبل الشاب زوجاً، وأن تتحرر من الماضى المشين الذى يقف الآن عقبة بين الشابين.

واعتماداً تستحق منا أن نلقى عليها نظرة فاحصة، لأكثر من سبب: فهي نموذج يتكرر في أدب فتحى رضوان المسرحى من جهة.^(١) ومن جهة أخرى نجدها في مسرحية: «شقة للإيجار» تمثل جانباً مشابهاً للجانب الذى يقف فيه عزت. إنها - مثله - تصطدم بحقيقة ما، فتبهز هذه الحقيقة روحها هزة كبيرة تجعلها تفتيق من الغيبوبة الاجتماعية التي يفرضها عليها وضعها الدليل.

تفاجأ اعتدال «بعميلها» عزت وهو يعرض عليها مبلغاً كبيراً لقاء ليلة الأمس - هو عشرون جنيهًا. وضعتها في حقيبتها في صمت. وترد اعتدال على هذا الهجوم غير المتصور بهجوم حاد، تحاول فيه تفسير مسلك عزت تفسيراً يحط من شأنه، وينتزع من المنصة العالية التي صعد اليها بعمله الكريم.

اعتدال: أنا عارفة انت تأثرت من الحكاية اللي حكيتها لك وأنا سكرانده. أنت صدقتها، فزعلت وشريت وكثرت من الشرب. عايز تنسى احتقارك لنفسك ولأنك عملت واحدة زى بنتك وكانت زميلتها في المدرسة، عملتها مومس - تصورت بنتك في نفس الموقف. تصورتها في الصبح بعد ليلة مقندلة مزقة، قد أيدها علشان تاخذ الثمن، انت عايز تريح ضميرك. عايز تتصدق على الجيفة الى قدامك بالعشرين جنيه دول (تقذف بالعشرين جنيه في وجهه وتقف متفعله) أنا أرفض يا سيدى هذه الشفقة. أرفض أن أكون تسليتك بالليل بشكل، وتسليتك بالنهار بشكل آخر. أنا بالليل وسيلة لامتع جسدك. وفي الصباح وسيلة للترويح والتسرية عن ضميرك. يا سيدى لقد بعثك جسدك. اعطنى الثمن المتفق عليه. الثمن الذى يعرفه أمثالك من الرجال الذين يتخذون منا وسائل لتجميل حياتهم وجعلها مقبولة ومسلية.

غير أن هذا التفسير التقليدى والواقعى لمسلك والاب اللذة الليلية لا ينطبق على عزت، ولا يوهن من عزيمته، ولا يغير من الشعور الإنسانى الودود الذى أصبح يحسه نحو اعتدال.

وحتى حينما تغشى له سر الجنيحات العشرة المسروقة وحتى حين يكس البوليس الشقة ويتعرض الجميع للخطر، تظل اعتدال وسلامتها شغل عزت، فهو يجرى وراءها بالعشرين جنيهًا ويقول في هدوء عجيب: «ما يهيكيش خدى فلوسك وانزلى. انزلى على مهلك. رينا معاك». ولا تجد اعتدال ما تفعل سوى التوقف لحظة، ثم تقول وقد أغمض عليها الأمر: أما راجل غريب.

(١) في مسرحيته: «مومس تزلف كذاباً»، «وعدة ليلة آخر الليل»، مثلاً.

ومن تلك اللحظة حتى نهاية المسرحية تدخل اعتدال في دوامة من الحيرة والاضطراب -
تبتعد عن كل مظاهر البهجة في الملابس والزينة، وتتكلم بصوت وقور وحزين. ويعذبها ماضيها
ويلج عليها، فتصر على أن تسمى نفسها «الموس» وتجد في ذلك عزاء كبيراً وسلوى، كما
يقول المحامي الشاب شفيق لعزت. ثم لا تستطيع من بعد انفصالاً من الرجل الذي أحدث في
حياتها كل هذا التغيير. وتظل محيرة بين أن تحبه كرجل أو كوالد. وتمنعها هذه الحيرة من قبول
الحياة الجديدة التي يعرضها عليها حبيبها سامي. إنها تصر على أنها ماض لا سبيل إلى الفرار
منه. وقد أصبح سامي جزءاً من حياتها - هذا حق - ولكنه جزء من ذلك الماضي الذي لا
مستقبل حقيقي أمامه.

وتنتهي المسرحية واعتدال مشرفة على التمريض في مستشفى مسطرد، ولكنها لا تسمح
لنفسها - أبداً - بأن نفسى أنها كانت مومساً.

أهو نوع من تعذيب النفس، والرغبة في التكفير؟ ربما. ولكن السبب الأعظم هو أن
التصاقها الأقوى بالرجل الوحيد الذي أحبه - عزت - قد كان وهي بائنة هوى. ولن يتكرر هذا
الالتصاق أبداً من بعد. لا يمكن استعادته إلا في الخيال. وفي الخيال ترى اعتدال نفسها
مومساً وإلى جوارها عزت. ومن ثم تتمسك بذلك الخيال الذي تسميه ماضياً لا فرار منه.



تتحرك اعتدال على المستوى العاطفي والاخلاقي وحسب وتفسر ظاهرة البغاء على أن
سببه - أساساً - نوع من الشره يصيب الرجال. فيجعلهم يلغون في لحم النساء كما تلغ الكلاب
والقطط الضالة في أكوام النفاية.

وهي لهذا لا تفعل شيئاً بالذات على سبيل الثورة على وضعها المهين في المجتمع. كل ما
تفعله هو أن تأخذ وضع النمرة المتحفزة بازاء عملاتها. ترفض أن تخدع «بوحايدهم» كما تقول
لعزت، وتسخر من كرمهم - إن أبدوا كرمها - وتسرقهم وهم سكارى كلما استطاعت. وحين
يصيبها شيء من الوعي «تنظهر» على المستوى الأخلاقي، ولا تثور. إنها أقل رعباً من
«رجلها» عزت، ولكنها في الأساس متشابهان. كلاهما لا يستطيع أن يحيا إلا في نطاق
الطبقة التي ينتمي إليها، وكلاهما عاجز عن الثورة.



يستعين فتحي رضوان بسمات «يلودرامية واضحة لكي يجعل موضوعه الجاد هذا أكثر
تأثيراً في نفوس قرائه ومتفرجيه. يستعين بالخطب الرنانة الحارقة يسنداً إلى بعض شخصياته
(عزت واعتدال أساساً) في المواقف الملتهبة وقد بنا بعضها. ويستخدم الأسرار يهتك عنها
الستر فجأة في المواقف الحادة ثم يعقبها بمفاجأة حزبية على النحو التالي:

اعتدال: (يعلو صوتها وهي تعدو نحو المقعد الذي ألقت عليه حقيبتها) أنا حرامية
... أنا حرامية ... حرامية ... حرامية. (بانفعال عنيف جداً) أنا سرقتك امبارح وانت
سكران. خدت منك عشرة جنيه ... أهم (تفتح الشنطة وتخرج ورقة ذات عشرة جنيهات
وترميها في وجه عزت). انده البوليس ... البوليس. البوليس. (يدخل عبد المغيث
مضطرباً)

عبد المغيث: بوليس ... بوليس ... كبسه جامدة.
عزت: (مأخوذاً ولكنه من شدة الصدمة لا يتحرك ولا يتفعل) بوليس؟
اعتدال: (منتبهة) بوليس؟ انا لازم أهرب ... أنا ان مسكونى رحت في شربة مية.
(تتجه نحو عبد المغيث) اخرج منين؟
عبد المغيث: من سلم الخدامين ... سلم النجاة.

غير أن هذه المفاجأة المثيرة لا تلبث أن تتمخض عن مفاجأة أكبر وأشد إثارة: يدخل ضباط
البوليس، ويتبين عزت لشدة دهشة - انهم ليسوا من بوليس الآداب:

عزت: حضرتك بوليس من ...
الضابط: من القلم السياسي.
عزت: (مأخوذاً) قلم ... سياسي ... ليه؟
الضابط: مش دى شقتك؟
عزت: (مندهشاً) وهى شقتى من اختصاص البوليس السياسي؟ (يدخل ضابط ومعه
أوراق ويدخل معه بوليس ملكى يحمل آلة طباعة رونيو)
الضابط الكبير: دول ايه؟
الضابط الشاب: منشورات وآلة رونيو.
عزت: منشورات ورونيو ... دول كانوا فين؟
الضابط: اتفضل معانا نفتش بحضورك. ده اجراء قانونى ومن حلك.
عزت: (يبدأ ينهار) من حقى؟ منشورات ورونيو فى الشقة؟

وينتهى المشهد والضابط الشاب يقرأ المنشور الذى تتفتح على وقع كلماته روح عزت
المغلقة.

ومن فن الميلودراما أيضاً نجد التحول المفاجئ الذى يصيب الشخصيات. وهذا التحول
إن كان أقل حدة في الشخصيات الرئيسية: عزت واعتدال، فهو في الشخصيات الصغيرة من
أمثال المحامي شفيق يبدو واضحاً. لا يكاد عزت يحادث المحامي بضع دقائق، حتى يتحول
المحامي من موقف المحتج على تصرفات عزت إلى المعجب به أشد الإعجاب.

المحامي: (متأثراً) أنت رجل عظيم ... إنت انسان.
وقد مر بنا أن عزت نقى السريرة إلى درجة كبيرة. وهذا النقاء المفرط هو بعض سمات

الشخصية الميلودرامية. وهو في «شقة للإيجار» لا يقتصر على عزت، بل يمتد إلى سامي. الذي كان أفقر عملاء اعتدال، والذي دس في يدها خمسين قرشا مرة، وأعطاهما عقداً وورقة بها اسمه مرة أخرى. وفي المرتين لم يمسه قط. والذي ذهب يبكي على قبر أمها بكاءً مراراً.

والتصرفات التي تتقلب بين النقيض والنقيض هي أيضاً من مميزات الشخصية الميلودرامية. ونحن نلاحظ وجود هذا التقلب في عزت الذي يضحك تارة ويبكي أخرى في موقف واحد، ويبدو كأنما قد أصيب بجنون، على حد وصف المؤلف له في المشهد التالي:

عزت: هنا مصر... تجد أشكال وألوان من البؤس والقرف. تجد مرضى ومسؤولين. تجد معتمدين وآدميين بلا أعراض (يضحك في حالة عصبية) والله، والله، والله (بصوت عال يدل على شدة الانفعال والهياج) والله الحكومة هي التي تهتك الأعراض، ولا فيش بوليس آداب يسكها. زملائي في السجن لكي يعيشوا يجب أن يبيعوا أعراضهم. لكي يجدوا لقمة عيش، أو نفس سيجارة، أو قطعة حلالة طحينية، لابد أن يتنازلوا عن هذا الذي تسمونه يا حضرات المشرعين والمحامين والمؤلفين (عفاف) الرجال والنساء والصبية، ومع ذلك فهم أنظف وأشجع وأصرح مني ومنك (يشده من مقدم سترته بعنف) هؤلاء يريدون أن يعيشوا، وهم يعيشون في مرج عجيب، ولو هددك فقر كفقرهم ليلة واحدة لانتحرت. لأنك جبان. لأنك رعديد. لأنك متعلم وفكر (يصدق على الأرض في حدة).

وإلى جوار هذا التقلب بين العواطف المتناقضة في المشهد الواحد، وما يصحبه من نبرات خطابية هي أيضاً من سمات الميلودراما، نجد في عزت نوعاً مبالغاً فيه من احتقار الذات، هو كذلك من بضاعة الفن الميلودرامي:

عزت: ... لقد سجننا هنا بوصفي إنساناً. وكان من الواجب أن أسجن بوصفي حيواناً ... ع الشفخانة ... يالله أرم. زبالة (في انفعال شديد) أنت يا سيدى لا تدري كم اتعذب حين أجد هنا السعادة التي أجدها من قبل، ومع ذلك لا أحسن أنها من حقى ... الناس يحترموني ... والحقيقة أنني كلب. كلب. كلب نجس. (يعاوده الانفعال) ع الشفخانة ... ع الشفخانة (يقف كمن يصوب بندقية في الهواء) اضرب. اضرب. وعلى عريصة الكلاب. (تدمع عيناه، ويعلو صوته وينخفض في اضطراب شديد ثم يجلس ويخرج من جيبه منديلاً:

كما يستخدم المؤلف مؤثرات ميلودرامية بعينها مثل: حكاية أم اعتدال التي تموت مستورة بفضل الجنيحات الثلاثين التي سرقت ابنها بعضها واستحقت البعض الآخر كأتعاب.

ومع هذا فإن «شقة للإيجار» ليست ميلودراما خالصة وإنما هي من النوع الذي نسميه: «درام» أو دراما بورجوازية، وهو لون من التأليف المسرحي يعالج المشاكل الاجتماعية علاجاً زاعقاً، رناناً، ويستعين بالميلودراما والكوميديا معاً، على نحو ما نجد بالفعل في مسرحية: «شقة للإيجار».

وجدير بالذكر أن النظرة العطف التي ينظر بها الكاتب إلى اعتدال وقضيتها هي أيضاً من تقاليد «الدرام» وذلك منذ أن نظر الكاتب الفرنسي إميل أوجييه (١٨٢٠ - ١٨٨٩) بعين العطف إلى مومس اسمها كلوريندا، في مسرحية «المغامرة» وجعل وجودها كله يتغير بعد أن تقع في غرام^(١).

على أن استخدام فتحي رضوان للكوميديا في مسرحيته يثير بعض المشاكل الفنية من ناحية البناء والمضمون معاً. ذلك أن الفصل الأول بأكمله مكتوب في لون الكوميديا الانتقادية. مكتوب ببراعة كبيرة وخفة ظل ودراية بأحوال الناس تجعل قراءته أو مشاهدته متعة واضحة. غير أنه يكاد يكون مسرحية في فصل واحد، مستقلة تماماً تقريباً عن جسد المسرحية، بحيث يسهل حذفه وقمضه بمفرده على أنه وحدة فنية قائمة بذاتها. وفي الفصل الرابع يخصص الكاتب مساحة مفرطة الطول لكشف أحوال الجمعية الخيرية التي رأسها عزت، والابانة عن انتهازية أعضائها جميعاً.

وقد كان في الامكان أن يعبر الكاتب عن هذا كله في مشهد قصير أو مشهدين، ثم يدع تيار الأحداث الأصلية في المسرحية يمضى خالياً من الكدر. كان في إمكانه أن يفعل هذا بسهولة لولا أن موهبة للنقد الاجتماعي الكوميدي تلح عليه دائماً، وتغلبه على أمره في أحيان غير قليلة.

والواقع أن الكوميديا الانتقادية هي أقوى أسلحة فتحي رضوان المسرحية، كما تشهد بهذا هذه المسرحية، - وبدرجة أكبر - مسرحية «المحلل»، التي يبدو فيها في أحسن سمت.

ومن ناحية المضمون يحول هذا الكم الكبير من الانتقاد الكوميدي بين الكاتب وبين التركيز على موضوعه الرئيسي، والنظر العميق في داخل البطلين: عزت واعتدال. ومن ثم يعرض الكاتب نفسه عن هذا النظر العميق باستخدام أساليب التصوير من الخارج، مثل الميلودراما والخطابة والكاريكاتور. على أن هذا كله لا يحول دون اعتبار مسرحية «شقة للإيجار» واحدة من أكثر مسرحياتنا، احساساً بمشكلة هذا الوطن الكبرى: حاجته إلى تطور جذري شامل، يقتلع الفساد من أساسه ويضع مكانه أساساً لبناء جديد. وربما كانت «شقة للإيجار» هي أول مسرحية مصرية تعانق موضوع الثورة الشاملة وضرورتها هذا العناق المخلص الحساس



(١) وقبل هذا نظر الألماني كوتزيو نظرة متحررة إلى المرأة التي تزل فمناها حق الثوبة والعودة إلى طريق الشرف.

الفصل التاسع

«الدخان»

والثورة المستحيلة

فى مسرحية «الدخان»، التى كتبها ميخائيل رومان عام ١٩٦٢ يقول البطل حمدى لأخته جمالات:

- بصى، (يشير الى آلة كاتبه سوداء فى ركن الغرفة برعب) شايقة الماكينة السوداء القديمة دى اللى من أيام سيدنا نوح؟ دى العدو اللى لازم أحاربه، كل يوم، وكل شهر، وكل سنة، لغاية ما أموت. جمالات، ده العدو اللى لازم أحطمه وأقتله. (يندفع نحو الآلة بسرعة خارقة وينقض عليها. جمالات تجرى وراءه فوراً) دون كيشوت، أنا دون كيشوت القرن العشرين.

وكان دون كيشوت هذا قد دخل معركة وراء معركة مع أعداء كثيرين. مع أبيه، ومع الشركة التى يعمل فيها كاتباً على الآلة، ومع العالم كله، فعاد من هذه المعارك جميعاً مثقناً بالجراح.

يتلفت حواليه فى غرفته، فلا يجد صورة أبيه، وإنما يجد صورته هو، فيقول لحسنية، زوجته التى كتب عليها كتابه من شهور طويلة ولم يدخل بها بعد:

- شلتى صورة أبويا؟ لو كان هنا كان رماك من الشباك. (يغمض عينيه).

حسنية: (يبرود) بس هو موش هنا.

حمدى: هيه. أقسم بالله انا حاسس انه قاعد قدامى. (يضغط على اسنانه. يجلس).

وتسأله حسنية: يتحبه للدرجة دى.

فيرد: ما ... اعرفش. ليه ما تقوليش باكرهه للدرجة دى ... كان غيبى ومغرور. وعلى قد ما كان بيقرأ كان يكره المعرفة كراهية الموت. قال حازم زوديك التجارة الثانوية علشان تساعدنى فى البيت. قلت له ودينى ثانوى زى ولاد الشارع وأنا اساعدك فى البيت. قال لا - قلت له كلمة صغيرة، قلع الحزام وادانى علقة.

ويقول حمدى لأخته جمالات: يوم ما لمجحت أبوى ادانى ثلاثة صاغ وبعتنى عند ثابت بك فى العتبة عشان يشحتنى المصروف زى كل شهر، وقال لى، قلله انك لمجحت يدك البقشيش. بقشيش. سألنى الكلب التركى على النتيجة، قلت له لسه ما طلعتش. حط ايده فى جيبه وطلع الاثنين جنبه وادهم لى ونده السفرجى وقال له، خذ الولد عشيه فى المطبخ. أبويا كان راجل منافق.

وتحتج جمالات، وتستعطف حمدى، لأن الوالد - على كل حال - قد مات. فيقول:

أنا باحبه زيك ويمكن أكثر منك، لأنى باعطف عليه كمان. بس النهاردة أنا معلق فى مشتقة، واللى معلق فى مشتقة ما يقدرش ينافق ولا يكذب ولا يجامل.

من أجل هذا كره حمدى أباه، فهو منافق، وحمدى صريح. والوالد مستخذ، وشحاذ، وحمدى مفرط الاحساس بالكبرياء شديد الاحساس بالمعرة. كيف يكذب، ويتسول ويأكل فى مكان الخدم من أجل جنيها؟ وهو يعطف على والده، رغم الكره الذى يكنه له، لأنه يعرف سر تسوله. ولكن المعرفة لا تكفى. فقد كان حمدى يود لو كان والده مثله - متحدياً، لا يخضع لشيء فى الأرض أو السماء، لا ينسى، ولا يطرف فى وجه الحقيقة، ولا يقبل أن ينزل عن فكره واحساسه:

حمدى: ... خذت الكارت ورجت الشركة وتعينت بعشرة جنيه. وسألت قالوا لى كل سنة تزيد نص جنيه. وإن انبسط منك المدير ان شاء الله يخليك بمية. ودخلونى على المدير علشان يتفرج على. وبص لى من فوق لثحت ... خنزير قاعد على مكتب. جلنظ عمره ما قرا كلمة مكتوبة. واللحم على صدره بالطن. وأفندية لابسين حرير على اليمين والشمال. قبل ما اوصل مكتبه قال لى امشى. وكهرت الراجل والوظيفة عمى. كنت اطلع من الشركة جرى. لو شفتينى وأنا باجرى يتهى لك ان انى سارق سريقة. وكنت كل يوم وأنا رايح الشغل اتقى الاقيها اتحرق والا جات لها مصيبة ... وحسيت بفزع غريب ...

احس حمدى بفزع الانسان المرهف الشعور، الذى يرى عجلة المجتمع تتحرك صوبه فى سرعة لتمسك به وتضغطة، وتضعه فى الخانة. تحوله من انسان يكتب على الآلة، الى آلة تكتب على الآلة.

حمدى: اكتب ... اكتب ... اكتب ... خبط يا حمدى بصوابعك العشرة على الماكينة. اكتب. ما تفكرش انت بتكتب ايه، والا بتكتب ليه - هات صوابعك وتعال. ارمى مسخك فى

الزبالة وتعال. انت بتاخذ ماهية علشان تكتب بس.

وعبثا حاول حمدى أن يبحث عن هدف يشغل به، ويعوضه عن الخواء والروحى والفكرى الممض الذى يلاقيه فى الشركة. نال التوجيهية، وانتسب للجامعة، وتخرج فى قسم الفلسفة، ومازال الفراغ هو هو:

حمدى: قالوا لى على السجاير. على الملاهى. الخمر والهلس والقمار، الكل جريته ولقيته كلام فارغ. موش هو ده اللى أنا عاوزه. لغاية ما وقع فى ايدى كتاب وقريته. وياريثنى ما قريته أه. كان اسود اللى قريت فيه الكتاب ده.

ويسأله أخوه فتحى: كان عن ايه؟ (الحظة)

حمدى: كان عن الله.

قرأ حمدى الكتاب وفقد إيمانه. نسى كل كلمة فى الكتاب ونسى إيمانه أيضا. ومن ثم أخذ يدور فى دوامات من الشقاء الروحى لا تنتهى:

حمدى: وفجأة لقيت نفسى وحيد وتايه ... فى عالم كله أشباح، وكل حاجة فيه مصيرها الموت والاندثار. ناس وبهايم وطيور كله. كله...

فقد حمدى إيمانه الدينى والاجتماعى، أخذ يواجه المجتمع والعالم كله عاريا، أعزل. وهنا اكتشف المخدرات. ومنذ أن تعاطى الحشيش فى الشركة مع صديقه الشاعر، لم يستطع أن يخرج من أسار المخدر. دخن الحشيش، وأكل الأفيون، حتى أصبح خرقه بالية، وميتا على قيد الحياة. وأضحى أمله الأكبر أن ينتقم من الناس ومن العالم، ومن كل من دفعوا به الى هذا المصير. أقسم أن يفعل المستحيل كى يتخلص من سم المخدرات ويعود الى دنيا الناس ليقتص لنفسه:

... خارج على العالم تانى زى الوحش العالم الحقيقى اللى طول ما انت ماشى يدك أوامر. اليس بدله وكرافته وقميص. اشتغل. ما تسكرش وما تقعدش على قهوة. وما تلعبش قمار. وما تروحش للستات البطالين. وما تكلش كل يوم كباب. ووفر قرش لليوم الأسود. التجوز راجر لك اودتين، وخلف عيال واشحت بيهم. نافق واكذب وجامل وأزعى تقول الحقيقة. العالم سلبنى حريتى وسحق شخصيتى. وعلشان ألحق لازم أكون زى كل الناس التانيين.

هذا هو لب المشكلة. حمدى لا يريد أن يكون كغيره. انه مختلف حريص على الاختلاف. انه فرد وفوضوى ثاثر على الوضع الاجتماعى، وثاثر بدرجة أكبر على الوضع الانسانى بأكمله، على الانسان كحيوان، لا مفر له من الاجتماع والانتظام فى أسرة، والتضحية بأفضل ما عنده فى سبيل الجماعة. ثاثر على الزواج والانجاب، والسجن فى غرفة أو غرفتين. ثاثر على كل ما يحول الصخرة ذات النتوء فى شخصيته الى زلطة ملساء ترقد فى قاع المجتمع الآسن.

وكون ان هذه الثورة مستحيلة لا يفت في عضد حمدي على الإطلاق. وماذا لو كانت مستحيلة؟ لن يساوم. ولن يهادن. ولن يركع. تركته أخته جمالات. أخلص أفراد أسرته له. ليكن. وقالت حسنية، زوجته، إنها لن تتركه ليكن أيضاً حتى لو تركته هي الأخرى فلن يتغير الامر:

لأن القضية قضية الانسان والتحدى. قضية الوقوف ضد كل استبعاد. استبعاد الأفيون للانسان. استبعاد القوة للانسان. استبعاد اللذة للانسان.

وتنتهى المسرحية وحمدي واقف وحيدا، يتحدث الى الجمهور.

- مفيش حل وسط - ما فيش حل وسط. أنا واقف فين وفي صف مين؟ (بحزن عميق) ما فيش حل وسط (يتجه الى الجمهور) وأنا والله ما ساومت ولا خضعت. انا كنت بابحث عن الايمان. كنت بدور على هدف. (يكاد ان يبكي) وأنا حلاقى هدف. (يبكي) لازم الاقوى هدف. لازم الاقوى هدف. (ينهار ويركع على الأرض) لازم الاقوى هدف. لازم الاقوى هدف.



غير أن حمدي لن يجد هذا الهدف الذي يتحرق اليه، إلا إذا عرف إجابة السؤالين اللذين طرحهما وتركهما بلا اجابة. « أنا واقف فين، وفي صف مين؟ ».

وكانت قد عرضت له فرصة للاجابة على السؤالين، يوم استمع في كهف المقطم الى القصة العجيبة التي رواها رمضان، تاجر الحشيش: قصة مصطفى البكري، المسجون السياسي المسلول، الذي رفض، رغم بدنه المنهار، أن يقعد القرفصاء مثل باقي المسجونين، وتحدى الاومباشي الرذل ولم يأبه لضربات السوط الذي يحمله، ورفض رفضاً قاطعاً أن يتنهار.

وقد تهلل حمدي لهذه القصة وأثارت في نفسه ثورة مكبوتة، وأعانته على تحدى رمضان، ومشروعه الظالم، القاضي بأن يتزوج من زينب، المعلمة وتاجرة المخدرات، التي كانت تبيع عن رجل تتخذه ساتراً لتجارته. غير أن قصة مصطفى الكبرى لم تفعل أكثر من هذا. لم تعن حمدي على أن يجد هدفاً، أو أن يحدد انتماء. لم تنقذه من ثورته المستحيلة بأن تصوب نارها نحو الهدف الأجدر بالهجوم: فقره، ووضعه الاجتماعي المسحوق، وضرورة العمل من أجل التخلص منها، بدلاً من اضاءة الوقت في الخطب المتناقضة، وأكل الأفيون.

وقد كان حمدي خليقاً أن يفعل هذا، فإنه رغم حديثه عن دون كيشوت في داخله، ورغم دفعه لثورته من الحدود المعقولة - الاجتماعية والاقتصادية - الى الحدود التي لا يبلغها أحد. الثورة على الوضع الانساني ذاته، رغم هذا كله، فإنه شديد الاحساس بالوضع الاجتماعي.

يسمع الحديث الوقح الذي صدر من فؤاد، خطيب أخته جمالات، والذي أعلن لها فيه أنه

لم يحبها قط، وإنما وضعها على ميزان القباني، كما يفعل الجزار، وجعل في الاعتبار سننها وجمالها وشهادتها ومرتبها والبيت الذي تعهدت شديد الاحساس بالوضع الاجتماعي.

يسمع حمدي هذا الحديث، فيكتفم غضبه إلى حين يلقي فؤاد من بعد فيطرده من البيت طرداً، رغم احتجاج جمالات.

حمدي: (هائجا) اطلع برا. أنا سمعت كل كلمة قالها لك. جمالات تتوزن على القباني يا كلب؟ ... (برقة لجمالات) انا سمعت كل كلمة قالها لك ... جمالات ... زعلانه على ايه؟ على حيوان عايز فضية ونحف؟ الاصناف دي لازم ما تخشش أي بيت. لازم تنظره من العالم كله.

وتعود جمالات إلى الاحتجاج، وتدفع بأن الناس كلهم هكذا، وأن على المرء أن يقبلهم كما هم، لأنه مضطر الى العيش معهم. فيصيح حمدي بانفعال شديد:

موش ممكن. أبدا. أنا سمعت كل كلمة قلتها له. ويومها حسيت انك آله بالنسبة لي. لأننى طول عمري ما قدرتش أعمل اللي عملتيه. لأننى شفت في حياتي غلط كثير. العالم مليان غلط. وأنا لو كنت طلعت على الناس وشتمت ولعنت وتفتيت على كل الحاجات الغلط اللي باكرها وموش عاجباني، ولو كنت قلت للغطان انت غلطان، وما خفتش منه ولا من اللي حايجرالي، لو كنت عملت كده لا كنت شريت حشيش ولا أكلت افيون. ولا بقيت في الحاله اللي أنا فيها دلوقت.

ولكن حمدي لا يفعل، برغم هذا الوعي الواضح بالأسباب والمسببات، وبرغم المعرفة التامة بأن الثورة إن لم تصبح عملاً، فلا مفر من أن تنحط الى سخط عاجز وغضب مضيع.

ماذا، يا ترى، يكون السبب في قعود حمدي عن العمل؟ أهى أعصاب مريضة، دائمة الاحتياج، لا يجد صاحبها مقرأ من المخدر ليتمتع بلحظات من الهدوء؟ أهو التواء نفسى، يجعل حمدي يتشبه بأخته جمالات ويعرض عن زوجته حسنية؟ هل العجز الجنسي الذي يشكو منه بعد الإدمان هو نتيجة للمخدر أم عرض سابق عليه؟

منذ الطفولة وعلاقة خاصة تربط حمدي بجمالات: ينامان على سرير واحد، ويضحكان معاً، ويتساران، ويقرأن كنوز الكتب التي وجداها في الصندوق الأسود المغلق. ومن أجل حبها لحمدي، تقطع جمالات علاقتها بزوجها فؤاد، وتطرده من البيت، ثم تذهب لتعانق حمدي بالكلمة والفكرة، وتعرض عليه أن يعلمها شرب الحشيش، كي يدخنا من بعد سوياً. ويحاول حمدي أن يدخل بزوجه حسنية، فيفشل فشلاً مزرئاً، ويحس طول الوقت أن عيني أمه تطلانا عليهما من وراء الدولاب. فهل هو التواء نفسى آخر، وارتباط مريض بالأم، لا يستطيع حمدي معه أن يلتحم بسواها؟

يقول حمدي لتاجر الحشيش رمضان، وقد تمكنت رأسه الأنفاس:

أول ما مسك الجوزة في ايدي، والا أحط حته أفيون في بقى، الاقى جوز عيون واسعين، ما فيش أحلى من كده. يقعدوا باصين لى وما يتكلموش. والنظرة كلها حزن واستغاثه. ولو دفنت نفسى تحت سابع أرض، لو هريت واستخببت ورا اليم، ومهما كلمتهم، مهما زعقت، والا شتت، ابدا ما يتكلموش. والا يزعلوش. قدامى. قدامى.

ويسأله المعلم رمضان: ان عملت حاجة بطالة فى واحدة ست وسبتها؟

وهو سؤال فى المليان. غير أن حمدي ينكر هذا انكارا باتا. أى ذنب، إذن يطارد حمدي؟ حبه لأمه؟ حبه لأخته؟ فشله فى أن يحب زوجته؟ هذه الایحات موجودة كلها، ولكنها غير مجسدة. لا تعدو أن تكون ایحات يلقى بها الكاتب القاء فى جسم مسرحية، ثم لا يطورها، ولا يختار بينها. بل انه أحيانا يأتي بما يناقضها.

فحمدي «يحب» أخته، ولكنه يتنى من صميم قلبه لو تزوجت، لأنه يحمل همها بأكثر مما يحمل هم نفسه. وهو عاجز عن أن يدخل بزوجته، ولكنه يتمنى لو استطاع أن يدفن نفسه داخلها. وهو متعلق بأمه، ولكنه يشور فى آخر المسرحية عليها، ويحملها وزر ما وصل اليه من شقاء.

وهذا الاضطراب والتناقض هو سر العجز الذى يصيب المسرحية، فيجعلها حاطة على الأرض، غير قادرة على التحليق على ما فيها من أشياء كثيرة طيبة. حمدي - كما يراه المؤلف - هو دون كيشوت، الذى يدخل معارك وهمية مع نفسه ومع الناس. نصف المجنون الذى يتوزع موقفنا ازاءه بين الضحك منه والأسى له. عاشق الجمال الذى يبحث عنه دون جدوى وإن كان البحث ذاته هو أثمن ما يحصل عليه. وهو الثائر الرومانسى الذى يصير على أن يبلغ أقصى الحدود - سخطاً على الأرض ومن فيها وما فيها، وعلى الوضع الانسانى كله، بل على الكون وما حوى. وهو الفوضوى الذى لا يقر أى نظام، الذى يقف ضد كل نظام وضد كل حكومة. وهو الثائر الاجتماعى الذى يرى الشر وسببه، ويعرف طريق الخلاص منه.

حمدي هو كل هؤلاء، وليس أياً من هؤلاء.

ذلك أن ميخائيل رومان لا يختار له وضعاً واحداً يقر عليه، ويتطور من خلاله الى بطل مقنع، محدد الابعاد مستدير الشخصية. من هنا جاءت استعانة رومان بالميلودراما، كى يسد بها الثغرات التى تركها عجز الكاتب عن اختيار دور معين لبطله.

ومن أمثلة المشاهد الميلودرامية فى المسرحية، ما يدور قرب ختام المشهد الأول من الفصل الثانى - حين يلح فتحي على أخيه حمدي الحاحاً شديداً كى يترك المخدر، ويتهمه بالجبن، ويصرخ فى وجهه أنه قد أحرق حياته - حياة فتحي - قبل أن تبدأ هذه الحياة، ثم يصفعه من بعد،

وينفجر باكياً ويترك الغرفة. وهنا يواجه حمدي نفسه بكل بشاعة موقفه:

حمدي: (يقف وكأنه حيوان حبيس فى قفص، فى موجة عنف متزايدة) الله... وبعدين؟ أمى، اعمل ايه؟ أروح فين؟ أروح منكم ومن نفسى ومن العالم كله؟ الله، وكل يوم، كل يوم. وموت مفيش (هامساً) حا أقتله - (يعلو صوته بسرعة) حاقتل الكلب اللى حطم حياتى. الكلب اللى جاب الحشيش والافيون والحقن لغاية البيت. حا أقتله، الكلب رمضان. (يندفع خارجاً من الباب الخلفى ويعود على الفور جارباً وفى يده سكين طول سلاحها على الأقل ثلاثون سنتيمتراً. ويعود وهو شاهر السكين فى يده، كمن يستعد للظن).

الأم: (أول ما تراه) يا أمى!

حمدي: (يندفع وهو شاهر السكين فى يده من الغرفة الى الصالون الى باب الشقة. يجده مغلقاً بالمفتاح. يعود بسرعة هائلة الى الغرفة وهو يصيح) المفتاح فين؟ المفتاح فين ياكلاب؟ (يشد ادراجاً من المنضدة فتسقط على الأرض. يدفع بعض الكتب فتسقط أيضاً). المفتاح فين؟ (يندفع من باب الغرفة الخلفى وتسمع أصوات اصطدامه بالأشياء فى الخارج مع صيحاته) المفتاح خبيته فين ياكلاب؟ (يعود مندفعاً الى امه، ولا زالت السكين فى يده) هاتى المفتاح حالا أحسن ادبحكم كلكم. هاتى المفتاح حالا.

وتضطر الام الى إرشادة الى مكان المفتاح، فيندفع خارجاً ثم يعود بعد أن يسقط على الأرض ويصيح والسكين لازالت فى يده:

الليلة حا أخلى الجبل دم.

وتكاد تتركز السمات الميلودرامية كلها فى شخص حمدي، ومن بينها التخبيط بين المواقف المتناقضة، والنزعة الى الخطابة، والعواطف العنيفة الحارقة. وذلك كله تعريضاً عن حقيقة ان البطل لا يقوم قويا على قدميه، فهو محتاج الى عكايزات ومساند مختلفة.

على أن هناك شخصيات أخرى تنتمى بوضعها وتركيبها الى عالم الميلودراما الفسيح، مثل رمضان، تاجر المخدرات، الذى يمثل الشر الخالص فى المسرحية، وإن خفف من ظلام صورته أنه يعطف - دقائق - على ذكرى المناضل السياسى مصطفى البكرى، وأنه يوضح أنه، هو بدوره، جزء من سلسلة متصلة من القمع والاستغلال، هو يضطهد حمدي ويأقى عملائه، وهناك من يضطهده هو، ومن يضطهد من يضطهده، الى آخر سلسلة المعلمين الذين يتحكمون فى مملكة الجبل وتجارة المخدرات.

يأتى رمضان ومعه صبيه سيد، لزيارة حمدي فى بيته ومطالبتة بالتأخر. ويقول حمدي - معتذراً - انه كان يبحث عن رمضان وأنه لم يجده فى المكان المعهود.

رمضان: ما كناش هناك. المباحث قالية البلد، ومهيجة علينا الخلق. حضرتت الفلوس؟

يصبىب البطل حمدي، عقب استماعه الى قصة مصطفى البكري.



يبقى صحيحاً بعد هذا، مسرحية «الدخان» محاولة جادة ومخلصة لعرض مشكلة هامة من مشاكل مجتمعنا، وهي شعور أفراد من الطبقة الوسطى الصغيرة، نالوا ثقافة عالية في ظروف بالغة الصعوبة، بأنهم محرومون، ومضيقون، ومسحوقون تحت وطأة نظام اجتماعي ظالم:

فتحي: لو كنت حر صحيح، لبطلت المخدرات من زمان.

حمدي: (يقاطع بحدة) ليه ابطلها؟ ليه ابطلها؟ رد.

فتحي: (يرتج عليه) ليه؟

حمدي: رد على، ليه ابطلها؟

فتحي: لأنها ... تقتلك.

حمدي: (مندفعاً) في داهية. مين أنا؟ وايه أنا؟ وايه اللي حا يحصل للعالم لو مت؟ ما فيش. أنا في السوق ثمنى خمستاشر جنيه. المدير بتاعنا جاب واحد خوجة يفرجه على الموظفين. وشافنى الخواجا باكتب على الماكينة، سلم على وانبسط. ضحك المدير وقال له. ده بياخذ خمستاشر جنيه. بص له الخواجا وقال له خمستاشر جنيه؟ رخيص خالص. ايوه، أنا رخيص خالص.

والكاتب يحس احساساً مرهناً بجوهر المشكلة وأن كانت قلة خبرته - هذه هي مسرحيته الأولى - قد جعلته يغفل عن مبدأ هام من مبادئ الخلق الفنى، وهو أن الفن اختيار أولاً، وأنه ليس كل ما أحسه الكاتب أو ما عاناه أو ما سمعه أو ما قرأه - على قيمته الذاتية - أهل لأن يصب فى وعاء العمل الفنى، وإنما يوضع فى هذا الوعاء ما يقتضيه المقام.



حمدي: لا. لسه.

رمضان: آمال كنت بتدور علينا ليه؟

حمدي: وطى صوتك يا عم رمضان، احسن ماما تسمعك.

رمضان: (بازدراء) ماما؟ أنا ماما بتاعتى ماتت من زمان.

حمدي: عم رمضان، اعمل معروف ادينى نص قرش على الحساب، وبكره الصبح الفلوس كلها تكون عندك.

رمضان: متين؟

حمدي: حا استلف من واحد صاحبي. فيه ناس عندهم فلوس كتير ما لكش دعوة.

ادينى نص قرش علشان اعرف البس وانزل واكلم الناس. وحياة أبوك.

رمضان: الله؟ حا تجيب فلوس متين؟ دا انت عليك عشرين جنيه.

حمدي: حا استلف. باقولك حا استلف. فيه ناس لى عليهم فلوس.

رمضان: مين اللى يسلفك؟ وانت اترددت من الشغل.

حمدي: لا. لا. انا واخذ اجازة.

رمضان: لا يا شيخ. اترددت بالتلاتة .. وسالف من الشركة ٦٣ جنيه. والهنك حاجز على المكافأة. انت فاكركنا مواشى؟ (يمسكه من خنقه) اسمع يا واد يا وسخ، بكره الصبح تكون العشرين جنيهه عندي. والا أقطع خبرك ولا أخلى الدهان الأزرق يعرف سكنك.

حمدي: بكره؟ خليفها يومين والا تلاته على ما اتدبر.

رمضان: لا اتدبر الليلة. (لحظة) امك ما عندهاش حاجة كده والا كده؟

حمدي: حاجة كده والا كده؟ يعنى ايه؟

رمضان: قرشين محوشاهم للكفن والطلعة، والا حتة صيغة.

حمدي: موش ممكن ترضى تدينى حاجة.

رمضان: ما تخدهاش. اسرقها.

حمدي: (بغضب) اسرقها؟ مستحيل.

رمضان: (ينقض عليه) اسمع يا ابن الكلب. انا باخذ الفلوس دى وادبها للمعلم

الكبير. ولو تأخرت عليه يوم، حكومتك كلها ما تقدرش تحمينى. فاهم؟ حانديج واندفن

فى المقطم ولا مين درى ولا مين سمع. ادفع ١٥ بدال عشرين. وأنا اكلمك. واللييلة على

كل حال احنا مستنيينك ...

غير أن هذه «عينه» فقط من شخصيات العالم السفلى نجدها فى منبتها الطبيعي، وعلى أتم حرية فى المشهد التالى لهذا، - المشهد الثانى من الفصل الثانى - وتدور حوادثه فى مملكة المهريين فى جبل المقطم. وهو مشهد مكتوب بواقعية ومعاناة، وحرارة شديدة، ويعتبر أنجح مشاهد المسرحية على الإطلاق. ومع هذا، فإن الأثر النهائى له يوضع فى حساب الميلودراما، نظراً لما يحتويه من إثارة شديدة، ومن شخصيات فطية فى معظمها، ومن تحول مفاجئ.

خاتمة

ميلو دراما بلا مخدرات

والآن وقد استعرضنا بعضاً من جهود كتابنا لتطويع الفن الميلودرامي لخدمة قضايا المجتمع، ننتقل الى شيء من الحكم على فن الميلودراما عامة. ورغم أننا تحدثنا في هذا الكتاب عن الميلودراما في القرن التاسع عشر وحسب، فلا ينبغي أن يفهم من هذا أن ذلك القرن قد أنشأ الميلودراما من العدم. ذلك أن الميلودراما توجد في تراث العالم المسرحي والروائي من عهد اليونان على الأقل. ففي المسرح، نجد في أعمال الاغريق يوريبديدس سمات ميلودرامية واضحة. هناك النزعة الى الخطابة، والاتجاه الى الشيء المروع المثير للغثيان، كما في مسرحية، «باخوس وأتباعه»، حيث يصف يوريبديدس مقتل الملك بينثيوس والتمثيل بجثته بعبارات قد يقف لها الشعر من الفزع ولكنها لا تنتمي الى التراجيديا:

أحدهم حمل ذراعه
وآخر رفع قدماً له عليها الصندل، لا يزال،
وضلوعه نزعت منه وهي شذرات مختلطة،
وأخذت كل يد مخضبة بالدماء
تتقاذف لحم بينثيوس غدواً ورواحاً.

هذه الروح الخطابية وذلك الفزع أصبحتا في مسرحيات الروماني سينيكا^(١) أهدافاً

(١) لوسيوس أنايوس سينيكا - ولد حوالي العام الرابع قبل الميلاد واضطر الى الانتحار عام ٦٥م.

أساسية. فقد صنع ذلك الكاتب لنفسه صيغة مسرحية تحتفى بمنظر سفك الدماء - تقدم القتل على المسرح إذا كان تقديمه يثير الفزع.. فإن هون هذا التقديم من شأن القتل لجأ الكاتب الى وصفه دون تمثيله بعبارات رنانة طوفانية، تتولى بنفسها خلق الفزع المطلوب.

وعلى هذا أصبح الوصف والخطابة والنقاش والفزع عناصر أساسية فى مسرح سينيكا. وإلى هذه العناصر أضاف الكاتب عنصراً آخر هاماً هو عنصر الانتقام. وهذه العناصر كلها هى جزء من بضاعة الميلودراما فى بعض أطوارها. وقد أثر مسرح سينيكا على دراما عصر النهضة عامة تأثيراً فاق حدود التصور، وظهر هذا الأثر واضحاً فى المسرح الانجليزى فى مسرحيات كيد ومارلو وانتقل أيضاً الى شكسبير. كما أن الميلودراما تظل بمفاجأتها المدهشة فى أكثر من مسرحية من أعمال موليير.

أما فى مجال الفن القصصى، فإن أعمالاً مثل ألف ليلة تحفل بكل عناصر الميلودراما، من كنوز وطلاسم ومدن مسحورة، وجان يحرسون الكنوز، وفرسان يتحدون الموت لإنقاذ الجميلات، ومبارزات بالسيوف والرمح، ومغامرات فى البر والبحر يقوم بها ملاحون شجعان الى آخره. ومعنى هذا كله أن الميلودراما قد كانت بيننا دائماً، وأن شيئاً ما فى هذا الفن قد اجتذب الناس عبر القرون المتوالية.

ما هو هذا الشيء؟

إنه فى حالة الميلودراما الدرامية: قدرتها على أن تحمل محل التراجيديا فى اعتبار عامة الناس، وتخلصهم من الفزع ورهبة الدم بتمثيل الفزع واهراق الدم أمامهم - نوع من الكثاريسيس الشعبى كما قال بنتلى.

وفى الميلودراما البورجوازية والشعبية خاصة، هو القدرة على تحقيق المستحيل ولو فى الخيال.

وهو أيضاً النبرة التفاؤلية التى تنبئ عليها الميلودراما، والتى تحقق الأمل بمجرد الرغبة فى تحقيقه، والتى تلوى عنق الأحداث دائماً كي تحصل على النهاية السعيدة. وهو - كذلك - ما تتمتع به الميلودراما من قدرة طفولية على التحرر من الواقع. وهى قدرة نفرح لها كثيراً، وتقبلها فى أعماقنا راضين، مهما كان احتجاجنا عليها على مستوى العقل الواعى.

إن شيئاً داخلنا يهش حين نرى البطل وقد أنقذ فى اللحظة الأخيرة، رغم المؤامرات المطبقة عليه، ولا نبالى كثيراً أن يكون هذا الانتقاذ مجافياً للمنطق، أو حتى منافياً له. (١) وحين تنجح البطلة فى الحفاظ على شرفها، رغم السجون والشهيد بالقتل، يرضى شئ - ما فى نفوسنا، لأننا - فى أعماقنا - نحس للشرف أن يبقى، وللمظلوم أن ينجو من الظالم مهما كانت الظروف.

(١) قارن ما نشره به من نشوة لدى انتقاذ ما كهيث فى «أوبرا الفقير» لجون جاي.

وكون أن هذا يتم على غير المستوى الواقعى والمنطقى، لا يقلل من فرحتنا فى شئ - لأن متفرج الميلودراما هو أشبه الناس بمتفرج الرسوم المتحركة.

تجعل لنا الرسوم المتحركة المستحيل واقعاً، وتحررنا من ضغط المنطق اليومى وصرامته وتدعونا الى أن نعيش دقائق فى عالم كله ممكن، وليس فيه شئ - يتعذر على التحقيق. فيفرح الصغار والكبار معاً بهذا العالم.

والشئ ذاته يحدث فى الميلودراما.

وقد رأينا فى رواية «قصر اوترانتو» كيف أن صورة أحد الأجداد تخرج من إطارها ويتحرك الشخص المصور فيها ويطلق تنهيدة عميقة ويشير إلى واحد من الأحياء بأن يتبعه. كما رأينا نقط الدم تسقط من أنف قتال لواحد من الأجداد هؤلاء..

وهذا الخيال الميلودرامى هو جزء من الخيال الذى يعتنقه فن الرسوم المتحركة. فكثيراً ما ظهرت الاشخاص المصورة فى تلك الرسوم وهى تتحرك خارج اطاراتها، وكثيراً ما تحركت التماثيل فأضحكتنا وألقت الرعب فى قلوب شخصيات الرسوم الأخرى - وكثيراً ما سقط الناس من حائق، ولم يصيبهم أذى. فالتحرر من المنطق والواقع إذن هو بعض المزايا التى تحبب الناس فى الميلودراما، كما تحببهم فى الرسوم المتحركة.

ويلحظ القارىء فيما سبق أننى اعتبرت بعض العيوب التى وجدها ايرك بنتلى فى الميلودراما مزايا لهذا الفن لا نواقص فيه. ومن هذه العيوب ما أسماه بنتلى مجافاة الواقع، والغنتازية الحشنة، والرغبة الملحة فى أن تنتهى الأحداث نهاية سعيدة. غير أن هذه إنما تكون عيباً فى العمل الميلودرامى الضعيف، وهى ترتد مزايا إذا ما اتخذت وسائل لتزجية رسالة تقديمية أو إنسانية واضحة.

وقد نظر بنتلى نفسه إلى هذه «النواقص» هذه النظرة المزدوجة. (١) حين قرر أن الفانتازيا الحشنة أفضل بكثير من الواقع القسئ الذى يعيش فيه المسرح المعاصر. وأن المبالغة فى الميلودراما مقصودة لذاتها وأنها ليست عيباً تنزلق اليه. وأن الصدفة الكبيرة موجودة فى أرفع ألوان التراجيديا، كما هى موجودة فى الميلودراما، وأنها لا تسبب بالضرورة خللاً فى جسم

(١) رغم أن نظرة بنتلى للميلودراما هى أكثر اتساقاً وأقل تناقضاً من نظرة ويلسون دبشر لها. فان بنتلى يعكس فى ثنايا كلامه شيئاً من الحيرة التى تتناوب رجال المسرح جميعاً بازاء هذا الفن. إنهم محبسون بين الاستخفاف به وبين التقدير لما يمثله من إمكانات جماهيرية كبيرة. وإلى جوار هذا، فان للعمل الميلودرامى منطقاً خاصاً، ما أن تسلم به حتى تجد نفسك مشدوداً الى تتبع الأحداث المثيرة التى يحفل بها العمل بما يجعل من العسير حقاً على كل محب للمسرح أن يمتنع نفسه من الانجذاب الى العروض الميلودرامية. وهذا الموقف المزدوج ليس مقصوراً على فناني المسرح ودارسيه، بل هو يمتد أيضاً الى المتفرجين، الذين يتوزع وقت العرض المسرحى عندهم بين الاهتمام والاستخفاف، ثم لا يستطيعون أن يمنعوا أنفسهم من الحماس والتصفيق فى المواقف المثيرة.

وبعض أساليب الاستخدام الطيب لهذه المزايا - التي تهدد بأن تنقلب - في أى وقت - إلى نواقص، هو أن تبحث لها عن موضوع مناسب وإطار مناسب، أن تبحث طويلاً حتى نعثر للفانتازيا الخشنة على نغمة مناسبة تقول للمتفرج، تعال استمتع بهذا العالم الفنتازى القريب، ولكن لا تضع فيه، ولا تظن أنه بديل من الواقع. استمتع وتعالك نفسك - تفرج وأنت صاح (١) وأن نكتشف للمبالغة والخطابة حداً ونبرة واضحة تقفان عندهما. وأن نفتش عن أسباب عميقة تختفى وراء الشكل الاتفاقي الظاهر الذى تبديه الصدفة الكبيرة.

وهذا هو ما فعله برنارد شو فى « تلميذ الشيطان »، ويرتولت بريشت فى « أوبرا بثلاثة ملليمات ».

ففى مسرحية « تلميذ الشيطان »، يستخدم شو كل حيل الميلودراما التقليدية، من إثارة بالغة، وخطابة زاعقة وشخصيات غمطية، ووصية لميت تتلى على ورثته وتحمل معها المفاجآت، وحرب وضرب، ومحكمة وهروب وانقلاب مفاجئ - فى الشخصيات من الخير الى الشر وبالعكس. بل ويمضى شو قدماً فينقذ بطله من حبل المشنقة، بعد أن التف هذا الحبل حول رقبته بالفعل. يستخدم شو كل هذه الأدوات التقليدية استخداماً مزدوجاً، يجمع بين الاحتفاء بالميلودراما والتندر بها ويبدو كمن يقول، نعم هذه هى الميلودراما التقليدية، ولكن، انظروا كيف أطوعها لخدمة الأهداف التقدمية والآراء الناضجة. ذلك أن بطل المسرحية، ديك دراجون، هو الشرير المزهو بشره الذى تعرفه الميلودراما. ولكنه بعد هذا يختلف فى فهمه للشر. فهو يرى أن الأشخاص القميين الذين يعيشون فى عبادة شكلية للخير هم الاشرار الحقيقيون بينما هو فى جوهره خير، وإن خرج على العرف والتقليد وشكل العبادات. هذا البطل « الشرير » يناضل عساكر الانجليز الذين يحتلون بلده نضالاً نشيطاً، وينقذ شخصاً آخر من الموت بأن ينتحل شخصيته، ويرفض أن يقع فى غرام زوجة ذلك الرجل رغم اغراء الزوجة له. فواقع الأمر أن أفعال ديك دراجون كلها خير، وأن بدا هو للناس شريراً تقليدياً.

وبهذا يفيد شو من شكل الميلودراما المثير للحماس والقادر على تحجيد الناس، فى الدعوة إلى كراهة الاستعمار البريطانى، وفى التنديد بتفاق « الأخيار » وفى شجب التصرفات الرومانسية، وفى بث فكرة أن الخير ينبغي أن يقصد لذاته، وليس لأن العرف يرضى عنه أو أنه يحمل معه جائزة من الأرض أو السماء. كما يعالج فى الوقت ذاته موضوعه الأثير لديه وهو مسافة الخلف بين القول والعمل، أو عجز الحالمين عن العمل وقدرة العاملين على بلوغ الأهداف،

(١) قارن بين قولى هذا وبين ما يقره بنتلى عن الميلودراما، أثناء فحصه للتراجيديا فى كتابه، « حياة الدراما »، بول الناقد، تقوم الميلودراما على خلق قدر معين من القلق لدى عملائها. قدر معين لا تتعداه وفى سبيل هذا، تلجأ الى المبالغة بين المتفرج وبينها - عن طريق الاماكن الغريبة التى تجرى فيها الاحداث، والاسلوب غير الطبيعى الذى تدور به، وبهذا تكون كمن يقول للمتفرج اطمئن. فنحن لا نقصدك أنت.

فهذا شو قد حدد للفانتازيا الخشنة النغمة المناسبة، وقال لمتفرجه بالفعل، تفرج وأنت صاح. وحد من شأن المبالغة والخطابة، بأن جعل الفكر المتألق والضحك الحلو يتسابان فى غضون المسرحية فيلطفان من حرارة الميلودراما ويخفان من غلواتها.

وفى مسرحية، « أوبرا بثلاثة ملليمات »، يصل بريشت بطريقة أعمق وأذكى وأدعى الى السخرية إلى الأهداف الثلاثة التى ينبغى أن تكون نصب أعين من يريدون استخدام الميلودراما استخداماً واعياً وصحياً.

إنه يأخذ من مسرحية جون جاي، « أوبرا الفقير »، أساسياتها (١)، ولكنه يتخذ من التحولات ما يجعل الميلودراما فيها تجرى فى حدود آمنة. فهو ينجح فى العصور على النغمة المناسبة للفانتازيا الخشنة - النغمة التى تقول للمتفرج، استمتع وأنت صاح. وذلك حين يجعل بيتشام يقول للمتفرجين وهو يهد لظهور يد المصادفة الكبرى التى تنقذ ماك هيث فى اللحظة الأخيرة من حبل المشنقة: ستستمعون الآن كلكم، (بلى كلكم، فان الصوت بالفعل عال) صوت الرحمة وهو يعطى العدل علفة فظيعة إنما هذى مجرد أوبرا، وستفيض عليكم بالمتعة، لا نبخل فهذا رسول الملكة يدخل راكباً.

ويدخل الرسول الملكى بالفعل حاملاً معه بشرى العفو عن ما كهيث.

وبهذا نتقبل المفاجآت التى تتم - فيما يقال لنا صراحة - فى عالم الأوبرا - عالم الفنتازيا وشبه الاحلام. غير أن بريشت لا يتركنا طويلاً مخدرين بهذا العالم، فهو لا يلبث أن يطلع علينا بالتفسير القوى والعميق والواقعى، لهذه المصادفة الكبرى. إن الملكة لا تعفو عن ماك هيث وحسب، ولكنها - أيضاً - ترفعه فوراً الى مرتبة النبلاء، وتجري عليه معاشاً سنوياً قدره عشرة الاف جنيه.

ولماذا؟

لم يقصر بريشت فى تبیان أن ماك هيث هو جزء من نظام عام يقوم على اللصوصية.

(١) فى « أوبرا الفقير »، (١٧٢٨) التى كتبها جون جاي، (١٦٨٥ - ١٧٣٢) بناء على رغبة صديقه الشاعر والكاتب الهجاء جوناثان سويت، (١٦٦٧ - ١٧٤٥)، يقع اللص وقاطع الطريق وزير النساء الفتان كاهن ماك هيث فى قبضة البوليس مرتين. وفى كل مرة تقوم المومسات وفتيات الشوارع بالمساهمة فى القبض عليه طمعاً فى المكافأة التى رصدت لمن يظفر به ثم يمثل ماك هيث للسجن لينفذ فيه حكم الإعدام، ويأخذ يودع أصدقائه، زوجتيه اللتين تزوجهما واحدة وراء الأخرى، دون علم أى منهما، وأربع زوجات أخريات، بأثنين مودعات، ومعهن صغارهن وهنا يحدث ما لم يكن متوقفاً. فان رعاع لندن يتظاهرون من أجل ماك هيث مطالبين بالعفو عنه، يدعوى أن الفقير ينبغي أن تترك له حرية الانحلال الخلقى أسوة بالأغنياء. وبالفعل يصدر قرار بالعفو عن ماك هيث. ويعلن أنه من تلك اللحظة سيتخلى عن خطايا الأغنياء دون حماقاتهم، وأنه سوف يختار من زوجاته واحدة فقط - هى بوللى - يجعلها زوجة وحيدة له.

وحين يتعرض لص شجاع ومحبوب وبطل مثله لخطر ما، فلا بد أن يندفع النظام كله الى انقاذه، حفظاً لسلامة النظام، وعملاً بالمبدأ القائل، الكلب لا يعض كلباً مثله.

ثم أن ماك هيث لم يكن مجرد لص، بل لقد خدم جيش بريطانيا، وساعد الاستعمار على إرساء دعائمه في الهند وغيرها من البلدان الضحايا. ويعمن بريشت في السخرية من الوضع كله - من الملكة ومن نظامها ومن العدالة ومن البوليس، ومن ايدولوجيات المجتمع كله، ومن نظرتة الى الدين، حين يجعل ماك هيث يفسر عفو الملكة على النحو التالي:

ماك هيث: - نجاة. نجاة. كنت واثقاً منها. فحين تعم الحاجة اليها، تكون رحمة الله إلينا أقرب.

فهى رحمة الله اذن، أنقذت ماك هيث، وليس النظام الرأسمالى. كأنما هذا اللص، القاتل، الزانى، المزواج يستحق أية رحمة. ثم يعود بريشت ليحذرنا تحذيراً أخيراً. يقول على لسان بيتشام:

«ليس كل يوم يأتى رسول من الملكة. وحال الفقراء سيمى، بوجه عام ... لهذا لا تتحمسوا كثيراً للوقوف فى وجه الظلم. افعلوا هذا فى حدود».

ذلك أن البحث عن العدالة فى مجتمع يرتكز وجوده ذاته على الظلم هو نوع من الانتحار. والأولى تغيير المجتمع من جذوره، وليس محاولة إصلاحه بالطرق القانونية.

ثم يجد بريشت للخطابة فى الميلودراما وظيفة درامية فعالة. إنه يستخدمها بطريقة مزدوجة المعنى ليكشف حقيقة الأوضاع. هنالك تصبح الكلمات الرنانة كالطبل الأجوف أداة لكشف الزيف الذى يعيشه المجتمع.

إن كلمات ماك هيث التالية - بكل ما فيها من خواء - تسقط على الأذن سقوطاً ليناً فتثير السخرية من النظام الاجتماعى، بينما الخطابة فى الميلودراما العادية قد تثير السخرية من الخطيب ذاته، ومن العمل المسرحى، ومن المؤلف بما تحويه من صوت عال ومبالغة غير مقبولة. يقول ماك هيث فى وصف العلاقة الوثيقة التى تربطه - هو اللص - بضابط البوليس براون:

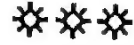
«كنا صديقى الصبا. ورغم أن مد الحياة الكبير قد فرق بيننا - رغم أن مصالحنا الرسمية قد اختلفت - بل قد يقول البعض أصبحت على طرفى نقيض - فقد ثبتت صداقتنا للاختيار. وهذا جذير بأن يعلمكم شيئاً ... نادراً ما قمت - أنا قاطع الطريق البسيط - بعملية، ولو صغرت، دون أن أعطى صديقى براون نصيباً من الإيراد، (نصيباً كبيراً يابرون)، وهو بدوره، ذلك الضابط القادر على كل شىء، نادراً ما قام بغارة دون أن يصلنى منه نبأ بها، أنا صديق صباه، ... وهكذا ... وهكذا».

وفى إطار هذا الموقف الايدولوجى الواضح من مسرحية جون جاي وما تحويه من أحداث، تصبح عيوب الميلودراما أقل أهمية، أو غير ذات بال فى الواقع.

الشخصيات فى «أوبرا بثلاثة ملليمات» فطية كلها، ولكننا لا نأبه بهذا. فالمهم ليس ما داخل الشخصية ولكن ما تقوله وما تفعله من الظاهر. لهذا لا نحتج حين تقوم المومس جينى بالقاء حكمة أو درس مستفاد.

ولا تتململ حين يصبح بيتشام، المستغل الذكى الذى لا تنفذ له حيلة، وسيلة لفتح أعيننا على حقائق الحياة. ونتابع، دون حرج، شخصية قاطع الطريق الجذاب، وزير النساء المفعم بالحياة والشجاعة، والذى تمجده الميلودراما التقليدية، (هنا ماك هيث)، دون أن نسقط الى هوة محاكاته أو رفعه إلى مرتبه الابطال.

ذلك أن الكاتب يقول لنا صراحة. اسمعوا - هذه حكاية تعليمية، المضمون أهم ما فيها من عناصر، وكل ما عداه أدوات. يقول هذا ويعمل برحى منه. ولكنه - رغم هذا - يحرص على أن يخدم مضمونه بكل ما لديه من وسائل هى ملك للفنان الشاعر القادر، البعيد النظر، المرفه الحس، الشديد الوعى، الذى هو برتولت بريشت. يخدمه بالنكتة، والتعليق، والغناء، والرقص، والسخرية، فيقدم لنا عرضاً مسرحياً شائناً ينبض بالحياة والعلم والفلسفة.



ولعله يكون واضحاً - بعد هذين المثليين من مسرحى شو وبريشت، ما أقصده من الدعوة إلى الاستخدام السليم للميلودراما. فالمطلوب هو أن نستولى على فن الميلودراما، ونستخدمه لحساب الناس، لمصلحة الخير والتقدم. بدلاً من أن نترك سلاحة الفعال يفتك بالجماهير ويضللها.

وقد رأينا فى الفصل الأول من هذا الكتاب كيف أن الميلودراما، فى لحظاتها الصاعدة، قد استطاعت أن تخدم القضايا الثورية والاصلاحية خدمة فعالة حقاً. كذلك وجدنا فى باقى الفصول أن كتابنا المصريين أمكنهم استخدام الميلودراما سنداً حيناً، ووعاء حيناً آخر لمسرحيات جادة، عاجلوا فيها كثيراً من أمراض المجتمع علاجاً قوياً ومثيراً معاً.

كتب إسماعيل عاصم «صدق الإخاء»، ليستنهض هم قوم، بعد الضربة القاسية التى تلقتها الأمة عقب فشل ثورة عرابى واحتلال المستعمرين الانجليز لبلادنا. واغترف فرح أنطون من فن إميل زولا الطبيعى الميلودرامى ليكتب مسرحيته الأخاذة، «مصر الجديدة ومصر القديمة»، وفيها أدان بشدة الاستغلال البشع الذى كان مهاجرو الاوروبيين يعرضون له بلاد الشرق عامة ومصر خاصة. وتطلع عباس غلام ومحمد تينور الى الميلودراما الفرنسية، فأنتجا مسرحيتين تعالجان موضوعين هامين. انفلات الطبقة الوسطى الناشئة من وصاية الاقطاع، (أسرار القصور)، ومفهوم الحرية عند جيل من الاقطاعيين هفا الى العيش فى القرن العشرين

(الهاوية). واستقل أنطون يزك عن الميلودراما الفرنسية، وكتب «الذبايح» بوحى من إبسن، واستطاع أن يقدم لنا فى إطار الميلودراما واحدة من أقوى المسرحيات التى عرفها المسرح المصرى إذ ذاك - عرض فيها لموضوع هام هو: الزواج غير المتكافئ - بين مصرى مقيم على قوميته وتراثه، وأجنبية تحاول «تحريره» من هذا كله. واستخدم يوسف وهبى ترسانة الميلودراما كلها لكتابة «أولاد الفقراء» فأنتج مسرحية جريئة ومؤثرة، رغم العيوب الكثيرة التى أشرت إليها. وتقدم فتحنى رضوان بقضية الميلودراما الاجتماعية تقدماً واضحاً، فكان السابق باستخدامها فى علاج الثورة الاجتماعية الشاملة التى كان مجتمع ما قبل ١٩٥٢ يهفو إليها ويحضر لها بعدد من الوسائل. وجاء ممثل للكتاب الشبان هو ميخائيل رومان، فكتب «الدخان»، معالجاً بها موضوع الثورة المستحيلة، وفيها رسم صورة ناجحة ومؤثرة لشباب الطبقة الوسطى الصغيرة، الذين يطحنهم الفقر والخواء الروحى، ويفتك بهم الضياع.

وما فعله هؤلاء الرواد من عشرات السنين جذير بأن يفعله كتاب اليوم بدورهم.

والذى نطمع فيه من هؤلاء الكتاب - الشاب منهم خاصة - هو أن لا يترددوا فى استخدام فن الميلودراما لعلاج القضايا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التى يزر بها عصرنا علاجاً تقديمياً وإنسانياً وأن يوجهوا هذه الأعمال الى الجماهير العريضة - خصوصاً تلك التى تعيش فى الأقاليم والريف، والتى لم يصل إليها فن المسرح بعد.

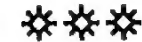
انهم بهذا يخدمون قضية المجتمع وقضية الانتشار المسرحى معاً. فإن أعمالاً ميلودرامية تقديمية المضمون كفيلة بأن تشعل خيال الجماهير، وتقيض على انتباههم قبضاً، وتجعلهم يلتفتون - فى وقت واحد - حول قضايا المجتمع وفن المسرح. بل هى جديرة بأن تجعل المسرح ذاته واحداً من أحداث الحياة التى يلقونها كل يوم، كالزرع والقلع والحرفة والصحة والريح والخسارة.

وإذا كانت الميلودراما قد خدمت المسرح البورجوازى بأن وفرت له كتاباً وخلقت له تكتيكاً، وضمنت له جماهير متحمسة، فإنها - بالتأكيد - قادرة أن تفعل هذا وأكثر منه، لمسرح يوجه لخدمة الشعب، ويعبر عن روحه وآماله.

وستكون هذه بداية لمسرح شعبى فعلى. مجرد بداية.

فلا أحد يدعو - لا الآن ولا فى المستقبل - الى أن يكون كل ما يقدمه المسرح الشعبى هو ميلودرامات. وإنما الذى أدهو اليه بالفعل هو أن لا تتردد فى استخدام الميلودراما لعلاج القضايا الاجتماعية علاجاً سهلاً ومفهوماً، وقريباً من قلوب الناس.

على أن نتقدم من هذا الهدف إلى إنشاء أعمال أخرى أكثر عمقاً وأوفر حظاً من الفن المسرحى، أعمال يرضى عنها المسرح ويقبل عليها الناس.



المحتويات

كشف حساب <٧>

الكوميديا المرتجلة

فى المسرح المصرى

إهداء	<١٧>
تقديم	<١٩>
الفصل الأول * تحليل	<٢٥>
الفصل الثانى * نصوص	<٩٥>
فصل : خيانة الأصحاب	<٩٧>
فصل : الصندوق - شامى	<١٠١>
فصل : ملموب الكاس	<١٠٦>
فصل : الجزمجي اشكازي عبده	<١١٦>
فصل : البندوق	<١٢٣>
فصل : النقاش	<١٢٦>
فصل : كامل وأولاده	<١٢٨>
فصل : شكلم وشكلمة	<١٣٣>
فصل : الابن اللقيط	<١٣٦>
فصل : سنبل	<١٤٤>
فصل : الدالين	<١٤٧>
فصل : سعدون رأس الغول	<١٥٢>

الفصل السادس * «الذبايح» ميلودراما ناضجة	<٤٣٧>
الفصل السابع * «أولاد الفقراء» وفقر غير عميق	<٤٤٩>
الفصل الثامن * «شقة للإيجار» والثورة الشاملة	<٤٥٩>
الفصل التاسع * «الدخان» والثورة المستحيلة	<٤٦٩>
خاتمة * ميلودراما بلا مخدرات	<٤٧٩>

مفكرة لدور الأب في فصل : خياطة وخياطة	<١٥٧>
قصة حياة فنان الارتجال : محمد إدريس	<١٦٢>
فصل : باشكاتب الدائرة	<١٦٦>

فنون الكوميديا

من خيال الظل ... إلى نجيب الريحاني

تقديم	<١٦٩>
الفصل الأول * المقامة على المسرح	<١٧١>
الفصل الثاني * بقية الرصيد مسرح الأراجوز	<١٩٣>
الفصل الثالث * مسرح الأسواق والشوارع والأفراح	<٢٠٥>
الفصل الرابع * يدخل يعقوب صنوع	<٢١٥>
الفصل الخامس * موليير على الطريقة المصرية	<٢٣٧>
الفصل السادس * محمد تيمور والكوميديا الانتقادية	<٢٤٩>
الفصل السابع * أرليكينو والبربرى عثمان	<٢٦٣>
الفصل الثامن * الريحاني: من الفصل المضحك إلى المسرح الهزلي	<٢٩٥>
الفصل التاسع * الريحاني: الهزل يتحول إلى كوميديا	<٣٣٣>
خاتمة * مولد الكوميديا الجديدة	<٣٥٥>

مسرح الدم والدموع

دراسة في الميلودراما المصرية والعالمية

تقديم: معركة قديمة	<٣٦٣>
الفصل الأول * التراث	<٣٧١>
الفصل الثاني * اسماعيل عاصم وأول ميلودراما مصرية	<٣٩٣>
الفصل الثالث * فرح أنطون بين الطبيعة والميلودراما	<٤٠٥>
الفصل الرابع * عباس علام مطالب بعرش الميلودراما	<٤١٥>
الفصل الخامس * «الهاوية» وأزمة الاقطاع المصرى	<٤٢٧>